الشعر الجزائري الحديث

اتجاهاته وخصائصه الفنية

1925 - 1975

تأليف

الدكتور محمد ناصر

الطبعة الثانية . مزيدة ومنقحة



قدّم هذا البحث إلى معهد اللغة والأدب العربي جامعة الجزائر، ونال به الباحث درجة دكتوراه الدولة في الأدب الجزائري الحديث بتقدير «مشرف جداً» مع التوصية بطبعها على نفقة الجامعة ومبادلتها مع الجامعات العربية الأخرى وذلك في 28 أكتوبر من سنة 1983.



اتجاهاته وخصائصه الفنية

1925 - 1975

تأليف

الدكتور محمد ناصر

الطبعة الثانية - مزيدة ومنقحة





اتجاهاته وخصائصه الفنية

1975 - 1925

الطبعة الأولى
1985 م

الطبعة الثانية
2006 م

دار الغرب الإسلامي

ص: ب. 5787 ـ 113 بيروت

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الدوافع:

من أهم الأسباب التي دفعتني إلى اختيار الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية موضوعاً للبحث ما يلي:

أولاً: حاجة المكتبة العربية إلى مزيد التعرف على الشعر الجزائري المكتوب باللغة العربية في فترة تعد من أهم فترات تاريخنا خصوبة وعطاء، فإن الكثير من هذا الشعر ما يزال مجهولاً، متناثراً طي الدوريات هنا وهناك، في حاجة إلى الجمع، والدراسة، والتقييم.

ثانياً: بات الشعر الجزائري الحديث ولا سيما في الفترة التي يسعى البحث إلى تغطيتها (1925-1975) في أمس الحاجة إلى دراسة أكاديمية تتناول جانبه الفني على ضوء النقد الحديث. إذ إن هذا الجانب الهام منه لم يحظ بالاهتمام من طرف الباحثين إلى حد الآن، فإن الدراسات الأكاديمية السابقة، على قلتها، كانت تركز في الأغلب الأعم على جانب المضمون، وتصب جل اهتمامها على القضايا المعنوية، وتعطي القيمة الكبرى عند تحليل النصوص للظروف السياسية، والاجتماعية وغيرها، إضافة إلى كونها ذات طبيعة مرحلية. ولعل عذر الدراسات السابقة يكمن في دورها الريادي في هذا المجال فإن كل دراسة أدبية رائدة، تتجه عادة إلى الأفكار والمضامين، ثم يكون دور الدراسات اللاحقة النظر إلى القيم الجمالية والفنية، ويكفي الدراسات السابقة

فضلاً أنها وضعت المادة الخام بين أيدي الباحثين، إذ أن مجرد الوصول إلى هذه المادة الشعرية المتناثرة يعد مساهمة معتبرة في هذا السبيل، ولا بد من التنويه هنا بالجهود التي بذلها كل من الدكتورين صالح خرفي، وعبدالله الركيبي في مجال دراسة الشعر الجزائري ودورهما الرائد في تمهيد هذا الطريق الصعب غير أن تلك الدراسات ستظل في حاجة إلى دراسات أخرى تعززها، وتتكامل معها، لأن دراسة الشعر من جانب المضمون وحده، لن يقدم لنا التصور الكامل للعمل الشعري، كما أن تناوله من زاويته الفنية وحدها لن يكون معياراً صحيحاً لتقييم هذا الشعر، ووضعه في مكانته اللائقة به. ففهم الشعر من حيث أنه لغة خاصة، هو الوسيلة لفهم موضوعه، أو الوصول إلى مستوياته الدلالية المختلفة، وليس العكس، ذلك لأن الشعر يرتبط أكثر ما يكون الارتباط بالانفعالات النفسية، وهو لغة عواطف وأحاسيس قبل أن يكون لغة فكر وعقل. فضرورة دراسته من جانب الشكل مكملة جانب المضمون فيه تكون حينئذ أكيدة. وبتناوله من هذين الجانبين متكاملين تتصف النظرة إليه بالدقة والشمول.

ثالثاً: إن تناثر المادة الشعرية في الصحف والمجلات ولا سيما الصادرة منها ما بين (1925-1962) المتوزعة بين المكتبات الخاصة والعامة داخل الوطن وخارجه، إن تناثرها [illegible]ل جمع هذه المادة عملاً صعباً، باهظ التكاليف لا يستطاع تحقيقه إلا بتضافر الجهود، وتكاتف الباحثين، وهو ما كلفنا السفر مراراً إلى تونس، وباريس، والقاهرة، والرباط، والتنقل داخل الوطن بحثاً عن عدد ناقص من هذه الجريدة أو تلك.

لذا نرى مع كل مجهود جديد كشفاً عن شعر مجهول، أو شعراء مغمورين، أو أحكام طريفة، كلها تزيد البحث العلمي غنى وثراء وهو ما نأمل أن يكون لهذا البحث منه نصيب.

رابعاً: تتحامل بعض الدراسات المعاصرة ـ لأسباب مختلفة ـ على الشعر الجزائري الحديث، مجردة إياه من كل قيمه الفنية والمعنوية، وقد ينصب الهجوم بصفة خاصة على الشعر المكتوب قبل الاستقلال، لا سيما العمودي منه، دون النظر العميق في نصوصه، وظروفه، بل دون التمييز بين نماذجه الجيدة والرديئة. في أحكام مستعجلة مرتجلة، لا يخفى ما فيها من جحود وتنكر، لجزء من تراثنا الفكري والأدبي.

ومن ثم فقد حاول هذا البحث، في إمكاناته المحدودة، أن يكشف عن الجوانب السلبية والإيجابية في الشعر الجزائري ككل، قبل الاستقلال وبعده عند جيل الإصلاح في العشرينيات والثلاثينيات أو عند جيل ما بعد الاستقلال في الستينيات والسبعينيات. جاعلاً هدفه الأول، التعامل مع النصوص مباشرة لاستخراج ما فيها من قيم فنية، محاولاً الوصول إلى عناصر التجديد والتقليد فيها، موضحاً جوانب الأصالة والزيف في ثناياها.

هيكل البحث وخطته:

من الجدير بادىء ذي بدء، تحديد الإطار الزمني الذي يسعى البحث إلى تغطيته فإن كلاً من بدايته ونهايته في حاجة إلى توضيح وتعليل.

أما البداية من سنة (1925) فهي بداية تفرضها طبيعة الموضوع نفسه ذلك لأن هذه السنة هي التي ظهرت فيها الحركة الإصلاحية في الجزائر شمالها وجنوبها، وصلة النهضة الأدبية في الجزائر بالحركة الإصلاحية جد وثيقة وأغلب المؤرخين والدارسين متفقون على هذا الرأي ولذلك أسباب وعوامل أوضحناها أثناء البحث.

أما النهاية التي هي (1975) فتبدو في غير ما حاجة إلى تعليل لأنها

السنة التي سجل فيها هذا البحث، على أن الفترة اللاحقة (1975-1983) وهي ثماني سنوات كاملة شهدت ظهور شعراء جزائريين كثيرين، ونشر دواوين ومجموعات شعرية متنوعة، منها العمودي، والحر والمنثور، مما لم يستطع البحث دراستها، لصعوبة المضي في المعاصرة أبعد مما وصل إليه، ومن ثم فإن دراسة هذه الفترة اللاحقة قد تغير بعض الأحكام التي انتهى إليها البحث بالنسبة للاتجاهات ككل، وبالنسبة للشعراء ومسيرتهم الشعرية وتطور إنتاجهم بصفة فردية.

أما هيكل البحث فيحتوي على، تمهيد، وبابين يحتوي الأول منهما على ثلاثة فصول، والثاني على أربعة، ثم خاتمة، ثم ملاحق، وفهارس وقد خصصنا التمهيد لدراسة مركزة لواقع الشعر الجزائري في الربع الأخير من القرن الماضي أي حتى سنة 1925، بغية إعطاء فكرة عامة عن مستوى هذا الشعر نصل من خلالها إلى تصور العوامل والأسباب التي أدت إلى ظهور فئة من الشعراء الإصلاحيين الذين حاولوا النهوض بمستوى الشعر الجزائري الحديث واللحاق بركب الشعر في الوطن العربي.

وخصصنا الباب الأول للكشف عن المؤثرات الأساسية في الاتجاهات الفنية للشعر الجزائري الحديث. وهو يحتوي على ثلاثة فصول.

خصصنا الأول منه لدراسة المؤثرات في الاتجاه التقليدي المحافظ متتبعين إياها من خلال الثقافة السلفية، والتعلق بالأدب العربي القديم، والإعجاب بمدرسة الإحياء والتأثر بها، وفهم الشعر فهماً تقليدياً، ماهية وتجربة، ووظيفة.

والفصل الثاني، لدراسة المؤثرات السياسية والاقتصادية

والاجتماعية والثقافية والبيئية، في الاتجاه الوجداني الرومانسي، وتأثر الوجدانيين بالمفهوم الرومانسي الغربي والعربي للشعر. وأثر ذلك في رؤاهم.

والفصل الثالث لدراسة المؤثرات الأساسية في الاتجاه الجديد وهو ما يطلق عليه الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، وفيه بينا المؤثرات السياسية والاجتماعية، والثقافية، والنفسية التي دفعت الشعراء الجزائريين إلى هذه التجربة الجديدة والانصراف عن الشعر العمودي، موضحين ذلك من المراحل التي نحسب أن هذه التجربة مرت بها، وهي مرحلة (1955-1962) ومرحلة (1962-1968) ومرحلة (1968-1975).

أما الباب الثاني: فخصصناه لدراسة ونقد الخصائص الفنية للشعر الجزائري من خلال الاتجاهات الفنية الثلاثة التي تمثله.

فكان الجزء الأول. لدراسة التشكيل الموسيقي في القصيدة ذات الاتجاه التقليدي المحافظ، والجزء الثاني لدراسة التشكيل الموسيقي في القصيدة ذات الاتجاه الوجداني الرومانسي، والجزء الثالث لدراسة التشكيل الموسيقي في القصيدة الحرة، أو شعر التفعيلة، أما الجزء الرابع فرصدنا فيه البحور المستعملة في الشعر الجزائري طوال هذه الفترة مستخرجين النتائج من خلال إحصاء دقيق قمنا به في أغلبية المجموعات والدواوين الشعرية الصادرة في هذه الفترة عمودية كانت أم حرة.

وحاولنا تحليل النتائج التي توصلنا إليها من هذا الإحصاء.

وتناولنا في الفصل الثاني، اللغة الشعرية وتطورها من خلال الاتجاهات الثلاثة، في محاولة لاستخراج الخصائص الايجابية والسلبية التي يتميز بها كل اتجاه، مع وقفة متأنية عند تطور المعجم الشعري

لدى كل اتجاه على حدة وبين الاتجاهات فيما بينها.

ووقفنا في الفصل الثالث مع الصورة الشعرية وتطورها وقفة مطولة نظراً لأهمية هذا العنصر في العمل الشعري، فأوضحنا في الجزء الأول من الفصل خصائص الصورة الشعرية في الاتجاه التقليدي المحافظ ومميزاتها سلباً وإيجاباً، ومصادرها التراثية التي تستقي منها. كما أوضحنا في الجزء الثاني منه، خصائص الصورة في الاتجاه الوجداني الرومانسي وقارنا بينها وبين الصورة في الاتجاه السابق. أما الجزء الثالث ففصلنا فيه الحديث عن الصورة في الاتجاه الجديد وما حققته من تطور ملموس من خلال التجارب الجديدة ولا سيما في شعر التفعيلة.

وفي الفصل الرابع والأخير درسنا البنية العامة للقصيدة في الشعر الجزائري مبينين خصائص هذه البنية عند كل اتجاه، فكان الجزء الأول لبنية القصيدة من خلال الوحدة الموضوعية والعضوية أو تفككهما عبر الاتجاهات الثلاثة، والجزء الثاني لظاهرة الصياغة اللفظية في الاتجاه التقليدي المحافظ، والجزء الثالث لظاهرة النزعة الخطابية في الاتجاه التقليدي وتطور هذه النزعة عبر الاتجاه الوجداني، فالحر، والجزء الرابع خاصاً بتقنيات البنية في القصيدة الجديدة وتبيان خصائصها الايجابية مع وقفة متأنية عند ظاهرة الغموض التي تتميز بها بعض هذه الأعمال الشعرية.

وأنهينا البحث بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث، عبر بابيه الأول، والثاني.

الملاحق والفهارس:

ألحقنا بالبحث ما نحسبه مكملاً له، فترجمنا لأهم الشعراء الذين

تناول البحث شعرهم بالدراسة، أو جاءت الإشارة إليهم أثناءه، ولا سيما الشعراء الذين ظهروا على المسرح الشعري قبل السبعينيات ممن يجهل من أمرهم الكثير وقد دفعنا إلى هذه التراجم ما لمسناه من عناء الطلاب في الوصول إلى معرفة ترجمة هذا الشاعر أو ذاك. ولهذا قدمنا تراجم مختصرة عن حوالي ثلاثين شاعراً جزائرياً. كانوا يتحملون عناء الكلمة في عهدي الاحتلال، والثورة.

وقدمنا فهرساً شاملاً لكل ما صدر من قصائد في أهم الدوريات الجزائرية ما بين (1925-1962) مسحنا من أجله أهم الدوريات مثل الشهاب، والنجاح، والإصلاح، وجرائد أبي اليقظان الثماني والبصائر بسلسلتها الأولى والثانية، والمرصاد، والمنار، ومجلة هنا الجزائر. وتوصلنا من خلال هذا المسح إلى الكشف عن إنتاج شعري غزير ما يزال مجهولاً، بل واهتدينا إلى الكشف عن بعض القصائد التي لم ينشرها أصحابها ضمن مجموعاتهم لشعراء كبار مثل محمد العيد، ومحمد الأخضر السائحي، وجلواح العباسي، والطاهر بوشوشي، وأحمد الباتني، وعبد الكريم العقون ومفدي زكريا، وأبي اليقظان وغيرهم. وكشفنا عن شعراء جزائريين ما يزالون مجهولين عند المتخصصين أمثال محمد الحلوى، وبن بسكر، وعلي صادق نساخ والشبوكي، وأبي الحسن، وصالح باجو وغيرهم. وقد رتبنا هذا الفهرس ترتيباً تاريخياً في جداول وضعنا فيها عنوان القصيدة، فاسم الشاعر، حقيقياً أو مستعاراً، فالمصدر، فتاريخ النشر. فالملاحظات.

ونظراً إلى أن كثيراً من الانتاج الشعري الجزائري لعامل أو لآخر كان يوقع بإمضاءات مستعارة طوال فترة الاحتلال والثورة، فإننا وضعنا قائمة بهذه الاسماء المستعارة وأمامها أصحابها الحقيقيون، تعميماً لها ودفعاً للغموض الذي اكتنفها طوال السنين السابقة، والفضل الكبير في

هذا الكشف إنما يعود إلى الأدباء الجزائريين. الذين عايشوا فترة ما قبل الاستقلال من أمثال الشيخ أبي اليقظان، ومحمد العيد، ومفدي زكريا، وحمزة بكوشه، والطاهر بوشوشي، وغيرهم. فإلى هؤلاء الذين ساعدوني كل شكري وتقديري.

المصادر والمراجع:

تنقسم المصادر التي اعتمد عليها البحث أساساً إلى ما يلي:

1 ـ المجموعات الشعرية والدواوين المطبوعة والمخطوطة.

2 ـ الدوريات الجزائرية والتونسية، التي كانت مصدراً هاماً من مصادر الشعر الجزائري ولا سيما ما صدر منها في العشرينيات، والثلاثينيات، والأربعينيات، مما لم يزل غير مجموع ولا مطبوع، إضافة إلى ما تحتوي عليه هذه الدوريات من نصوص نقدية تساعد الباحث ولا شك على تصور أوضح لظروف هذا الشعر.

3 ـ مراسلات، ومقابلات شفوية وضعنا لها جدولاً خاصاً مبينين فيه التواريخ التي وقعت فيها.

أما المراجع فتنقسم هي الأخرى إلى ما يلي:

1 ـ مؤلفات وبحوث تعنى بدراسة الشعر الجزائري، وفن الشعر بعامة.

2 ـ دوريات عربية تحتوي على بحوث ومقالات في الموضوعين السابقين.

3 ـ مراجع باللغة الفرنسية في التاريخ أو في الأدب، أو في النقد كانت مساعدة لنا على تبين الظروف التي أحاطت بالشعر الجزائري، كما استفدنا منها بعض المناهج الحديثة في النقد.

الصعوبات: لقد كان طبيعياً أن تواجه البحث بعض الصعوبات، فكل بحث معرض لذلك. ولا أحب أن أفصّل الحديث عن تلك الصعوبات الإدارية التي عرقلت البحث طوال ما يقرب من عشر سنوات من العذاب النفسي، والإرهاق العصبي. هذه الصعوبات التي جعلته يتنقل للتسجيل من جامعة الجزائر، إلى جامعة الرباط، إلى جامعة القاهرة، وعين شمس ثم ليعود أخيراً إلى الجزائر، أقول لن أفصّل الحديث لأن ذلك بعض واقعنا العربي المرير. ولكني أود أن أوضح بعض الصعوبات المتعلقة بمنهج البحث فإن دراسة الشعر من جانبه الفني مجال واسع للنظريات النقدية ما بين حديثة، وقديمة، غربية وشرقية، أصيلة ودخيلة، بين من يرى المناهج الإحصائية ضرورة لازمة، وبين من يراها خطة غير سليمة ليس من ورائها كبير غناء، وقد حاول البحث أن يستفيد مما ظنه صالحاً من هذه المناهج كلها.

وصعوبة أخرى واجهت منهج البحث، تتمثل في هذا التداخل الذي لا مفر منه بين الاتجاهات الثلاثة: التقليدي المحافظ، والوجداني الرومانسي، والجديد الحر، فإن هذه الاتجاهات بالنسبة إلى الشعر الجزائري سارت جنباً إلى جنب حتى يومنا هذا مما لم يعد معه الفصل بين مرحلة وأخرى، ممكناً، كما أننا قد نجد من بين الشعراء الجزائريين الذين تناولناهم بالدراسة من كان محافظاً تقليدياً في جانب، وجدانياً رومانسياً في جانب آخر، أو نجد من يكتب القصيدة العمودية إلى جانب قصيدة التفعيلة في فترة واحدة، وصعوبة أخرى اضطرتنا إلى الفصل في الدراسة بين العناصر الفنية للقصيدة وهي اللغة، والصورة، والموسيقى، والبنية، مع أن الفصل بين هذه العناصر في العمل الشعري لا يخلو من تعسف لأن العمل الشعري هو هذا المزيج المتكون من تلك العناصر جميعها، وهي تحكمها علاقة جدلية، وتترابط فيما بينها ككل عمل

إبداعي تركيبي، تسعى جميع عناصره إلى خلق شروط الإيحاء الذي هو أساس وجود النص الشعري كلغة داخل لغة. فعلى الرغم من إدراكنا وقناعتنا بتكامل هذه العناصر وتداخلها لم نجد بداً من فصلها عن بعضها في دراسة ذات طابع أكاديمي. سعياً إلى التوضيح والتفصيل، وتبياناً للخصائص الفنية وتطورها.

أخيراً، إذا كانت ثمة كلمة أختم بها هذه المقدمة فهي تلك التي أتوجه بها إلى الأساتذة الأجلاء الذين ساعدوني على إنجاز هذا البحث بمعلوماتهم، أو بملاحظاتهم، أو بوثائقهم وهم أجل من أن أذكر أسماءهم واحداً واحداً غير أني أوجه تحية تقدير خاصة إلى الأستاذ الدكتور عبدالله ركيبي الذي تحمل مسؤولية الإشراف على هذا البحث رغم مشاغله. وقرأ كل هذه الصفحات الكثيرة بصبر، فأفادني بتجربته وملاحظاته.

وأحمد الله تعالى على ما أمدني به من عون، راجياً إياه أن يثيبني على الجهد بأجري الاجتهاد والإصابة وأن يغفر لي الخطأ والشطط وهو وحده وليّ التوفيق.

الجزائر في 1983/02/22.

تمهيد

الشعر الجزائري قبل ظهور الحركة الإصلاحية: (1925)

يجدر بنا قبل دراسة التطور الفنّي للشعر الجزائري الحديث والمعاصر، والوقوف على اتجاهاته وظواهره الفنية بصفة خاصة، أن نعرف واقعه، وخصائصه ومستواه، قبل الفترة التي يعنى بها هذا البحث، وهي ظهور الحركة الإصلاحية التي نرجح أن حداثة الشعر الجزائري بالمفهوم الدقيق لكلمة (حداثة)، إنما بدأت معها، لا قبلها.

ومهما يكن الحكم على مستوى الشعر الجزائري، قبل ظهور الحركة الإصلاحية فإنه مثل باقي الشعر في أنحاء العالم عبر مراحله التاريخية، يخضع للتطور ولا سيما من جانبه الفني، فإنه لا يمكننا أن نتصور بأي حال من الأحوال بأن هناك حدوداً زمنية فاصلة تقوم كالسور الحاجز بين عهود الأدب ومراحله المتطورة، وإنما قصارى ما نستطيع قوله، هو أن بعض العوامل السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية ساعدت في أغلب الأحيان على بروز هذه الظاهرة الأدبية أو تلك بدون أن نقول أن هذه الظاهرة بدأت بسنة كذا في يوم كذا.

ومن ثم فإن الوقوف على الأرضية التي انطلقت منها محاولات التطور، والتعرف على الأجواء التي مهدت لظهورها على مسرح

الأحداث يبدو ضرورياً، وأن الباحث في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، يحتاج إلى أن يعود إلى الماضي ليربط الحاضر به، وفي الوقت نفسه يدرك تأثر الحاضر بالماضي، وأثر هذا في الحاضر، فقوة الأدب أو ضعفه تتأثر بالعوامل المختلفة من جهة وتتأثر بالمراحل التي يمر بها الأدب شعراً ونثراً من جهة أخرى.

ولكي ندرك واقع الشعر الجزائري قبل ظهور الحركة الإصلاحية، يحسن بنا أن نلقي نظرة عجلى على واقع الثقافة العربية في الجزائر[1]. قبل الفترة التي يعنى بها هذا البحث، وسنركز الحديث على الثلث الأخير من القرن الماضي على أنه النتيجة التي انتهى إليها الشعر الجزائري آنئذ، ذلك لأن الضعف والانحطاط اللذين وصل إليهما هذا الشعر في تلك الفترة، إنما كان نتيجة حتمية، لما كانت تعانيه الثقافة العربية في الجزائر من اضطهاد رهيب، بعضه راجع إلى العهد التركي، وأغلبه ناجم عن الاستعمار الفرنسي الذي كان يهدف إلى استعمار استيطاني، وغزو فكري ثقافي، فقد تفنن المستعمرون في استخدام

---

(1) لن أتعرض في هذا التمهيد إلى الحالة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فقد فضلت الا أكرر ما قاله الآخرون في بحوث كثيرة، صدرت في هذا الشأن، وإنما سينصب الاهتمام على ما له علاقة مباشرة بتطور الشعر بخاصة، ونحيل القارىء إلى المصادر الآتية:

- د. عبدالله الركيبي، «الشعر الديني الجزائري الحديث»، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.
- د. صالح خرفي، «شعر المقاومة الجزائرية» الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1979.
- د. أبو القاسم سعد الله «الحركة الوطنية الجزائرية»، دار الآداب، بيروت، 1969.
- محمد علي دبوز، «نهضة الجزائر الحديثة» ج 1 المطبعة التعاونية، دمشق، 1965.
— Ali Merad. Le Reformisme Musulman en Algerie de 1925 à 1940, Paris, 1967.

الأساليب المختلفة لتجريد الشعب الجزائري من هويته الثقافية المتمثلة في الثقافة العربية الإسلامية وإبداله عوضاً عنها ثقافة فرنسية مسيحية، مما جعل أثر ذلك يظهر على جيل الشباب المثقف الذين كان الاعتماد عليهم في بعث الأدب العربي في الجزائر وإحيائه بعد ركود، فكان أن انصرفوا عنه انصرافاً يكاد يكون كلياً، إلى الآداب الأجنبية والأدب الفرنسي منها على الخصوص.

وقد وصف أحد رواد الإصلاح الإسلامي في الجزائر، ممن عايش تلك الفترة. هذه الحالة التي أصبح عليها الأدب العربي في الجزائر، والتي تسبب فيها المستعمر الفرنسي بأنها عملية «استلاب»[1] وذلك حيث يقول: «. . . استلبت الأمم الأخرى عقول شبان الإسلام، واستهوى مجدها نشأته، ونخبته، فكما ترى رجلاً يفتخر بذكرى عالم فرنسوي، وآخر يمجد اسم عالم انجليزي، ترى شاباً يرفع عقيرته بأشعار «فيكتور هيجو» والآخر معجب بروايات «شكسبير» وهكذا فلا شغل لتلك الفئة، إلا حمد رجال أوروبا وتمجيد نثرهم وشعرهم واختراعاتهم، ومن المحال أن يخطر في بال أحد، ذكر علامة مسلم أو شعر شاعر عربي مفلق، أو إصلاح مصلح شرقي، وأمثال هؤلاء عندهم كلا شيء في الوجود. . . »[2].

ولم يكن باستطاعة هذا الواقع المفروض أن يحول دون الجزائريين والاستماتة في الحفاظ على لغتهم التي تشبثوا بها لتحي وتبقى، وإذا كان هذا التشبث قد ظل مقتصراً على بعض الزوايا والكتاتيب، فإن الذي أبقى اللغة العربية حية في ضمير الشعب

---

(1) هذا الرائد هو عمر بن قدور الجزائري (1886-1931)، انظر ترجمته في الملحق.
(2) جريدة الأخبار، ع، 1908/12/18.

الجزائري هي عقيدته الدينية الإسلامية الراسخة التي جعلته يقدر اللغة العربية على أنها شيء مرادف للدين نفسه، وأن حفاظه عليها حفاظ على أهم مقوم من مقومات شخصيته التي كان وما يزال يحمل السلاح ليضحي من أجلها، وأنه مهما تكن وسائل المستعمر الفرنسي في إخماد هذه الجذوة المتقدة في نفسه، قوية شديدة، فإن النفس الذي كان الشعب الجزائري يقاوم به تلك الوسائل في كل مرة أقوى وأشد.[1].

ومن ثم فإن الفضل الأكبر في هذه الاستماتة، وهذا التشبث طوال قرن وربع من الاستعمار الصليبي إنما يعود إلى هذه العقيدة، التي كانت تدفع الشعب إلى التمسك بالزوايا، والكتاتيب، والمساجد، مراكز إشعاع للحفاظ على لغة القرآن الكريم.

غير أن هذه المراكز التعليمية بوسائلها المحدودة، وثقافتها التقليدية لم تكن مؤهلة لتنهض بالأدب العربي في الجزائر، ولو أنها ساعدت على بقاء اللغة العربية، فمن طبيعة أية نهضة أدبية أن تسبق بنهضة ثقافية تمهد لها وتسندها، وتكون لها بمثابة القاعدة الصلبة التي تنطلق منها.

ومهما يكن من أمر، فقد بقيت تلك المراكز التعليمية تولي عنايتها الشعر، فنشأ في أحضانها رواته، وحفاظه، وناظموه أيضاً، وارتبط قول الشعر بطلاب المساجد والزوايا يتنافسون في نظمه وإنشاده، بصرف النظر عن الموهبة والإجادة، ولعله كان في نظرهم علامة على التفوق

---

(1) انظر: عن واقع التعليم العربي في هذه الفترة.

Ali Merad: L'Enseignement des Musulmans en Algerie, (1880-1960) Paris 1963 dans: Confluent, Juin-Juillet, p.596-646.

وانظر أيضاً، د. أبو القاسم سعدالله، تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، م. 2، الجزائر، 1982.

في درجات العلوم والثقافة[1]. وقد اصطبغت هذه الأشعار بنوعية الثقافة التي كانت تزاول في هذه المراكز وهي ثقافة تدور في فلك العلوم الشرعية غالباً. وانحصر هذا الشعر نتيجة تعلقه بالزوايا والمساجد، في الأغراض الدينية، فتشابهت نصوصه، فإذا هي من لون واحد، وإذا هي في الأغلب الأعم تتجه إلى مدح المشائخ والكبراء، والتغني بمآثر الأولياء والصالحين، والتغزل في الذات الإلٓهية، والتوسل بمدح الرسول ﷺ وآل البيت، وغيرها من الموضوعات التي لا تخرج عن هذا النطاق الصوفي الديني إلى حد جعلت الشعر الديني النافذة الوحيدة التي بقيت للأدب العربي في الجزائر، يتنفس منها.

وقد وجد الشاعر الجزائري في الدين ـ باعتباره قوة حفظت للشعب عقيدته ـ ملاذه الذي يتلجىء إليه، ووجد في التصوف راحة من الظلم الذي عمر البلاد. . .[2].

وقد يعثر الباحث على بعض القصائد القليلة التي تعالج موضوعات ذاتية ولكنها لا تتجاوز الغزل التقليدي المتكلف، والفخر القائم على التباهي بالأجداد والأنساب، والتذمر من العصر وأهله بطريقة، متهافتة، ضعيفة، إلى جانب المجاملات، والأخوانيات، مثل التهنئة بمولود أو بترقية، أو بوسام، أو بمناسبة عيد، أو للتعزية في مصاب، بل إن بعض هذا الشعر ليتردى إلى مدح الحكام الفرنسيين بطريقة فيها نفاق وتملق، بأسلوب قريب من العامية لا أثر للشاعرية فيه[3]، وبعضه الآخر

---

(1) انظر: سعد الدين بن أبي شنب، النهضة العربية في الجزائر في القرن الرابع الهجري، في مجلة كلية الآداب، ع 1، عام 1964، ص، 58 ـ وانظر أيضاً، د. أبو القاسم سعد الله، «محمد العيد آل خليفة، ط. دار المعارف، مصر 1975، ص، 84.

(2) د. عبدالله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص، 2.

(3) يلاحظ بأن أولئك الذين كانوا يكتبون هذا النوع من الشعر المتكلف طائفة من =

يتفانى في مدح الأشراف بإضفاء صفات العصمة والقداسة عليهم[1]. وهو في الحالتين... أغراضه تافهة لا يضطرب معها القلب ولا يطير محلقاً معها في سماء الخيال والشعور، وكانت المعاني في غالب الأحيان مبتذلة، ركيكة، منحطة تزحف كالسلحفاة[2]...»

وإلى جانب هذا نشطت المنظومات العلمية في النحو، والبلاغة والفرائض والمنطق، والفقهية في التوحيد والأصول، وراح العلماء والفقهاء يتبارون في طول نفسها، واشتهر غير واحد منهم بمنظومة عرف بها تتصدر ترجمته في كل كتاب[3]. وهو ما يمكن أن نعتبره امتداداً للمفهوم الذي ساد عصر الانحطاط مما لا يعد من الشعر بأي حال من الأحوال. ولم يمس الضعف هذا الشعر من جانب المضمون فحسب،

= الموظفين الرسميين الذين كانوا يخدمون ركاب المستعمر، أو على الأقل كان لا يهمهم ـ في سبيل الحفاظ على الكرسي أو لقمة الخبز ـ أن يمدحوا الوالي العام ليعبروا له عن الولاء والتبعية. وانظر كمثال على هذا النوع من الشعر، قصيدة الشيخ شعيب بن علي قاضي تلمسان في مؤتمر المستشرقين الرابع عشر المنعقد بالجزائر، سنة (1905) بالتقويم الجزائري لمحمود كحول سنة 1911، ص 121. أيضاً قصيدة الشيخ أبي بكر بوطالب قاضي حنفية الجزائر في الترحيب بمقدم الوالي العام «تيرمان»، في المصدر السابق ص (108) وقصيدة الشيخ أبي القاسم الحفناوي المدرس بالجامع الأعظم في مدح الوالي العام (جونار) بكتابه (تعريف الخلف برجال السلف) مقدمة ج 1.

(1) للاطلاع على نماذج من هذا النوع، وهي كثيرة، انظر مثلاً، ديوان منار الأشراف على فضل عصاة الأشراف ومواليهم من الأطراف، للشيخ عاشور بن محمد «المطبعة الثعالبية» الجزائر، 1914.

(2) سعد الدين بن أبي شنب النهضة العربية في الجزائر مجلة كلية الآداب ع. 1، 1964 ص، 58.

(3) انظر مثلاً، محمود كحول، التقويم الجزائري سنة 1915 وسنة 1912، ـ أيضاً، ابن عمار، نحلة اللبيب ـ ط ـ الجزائر 1901.

وإنما لحقه، وهو أمر طبيعي، ضعف أشد من جانب الشكل أيضاً. فإن تأثير الثقافة الفقهية فيه جرده من كل الملامح الجمالية، ولم يبق له من عناصر القصيدة غير أجراس التفعيلة، وحتى هذه كثيراً ما افتقدت فشاعت الأخطاء العروضية وكثر النشاز في الإيقاع الموسيقي داخل الأبيات[1].

وشاع التقليد المتكلف، واتخذ له طابع التشطير، والتخميس، والمعارضة، والتضمين. ذلك لأن مفهوم الشعر نفسه لم يكن واضحاً في أذهان هؤلاء النظامين، فحسب الواحد منهم أن يقلد، أو يحاول أن يقلد ما حفظه من قصائد القدماء ويخيل إليه أنه في استطاعته أن ينسج على منوال، مشاهير الشعر العربي القديم.

أما اللغة فقد كانت في أجود حالاتها، إلى الفقه والعلوم الشرعية أقرب منها إلى لغة الأدب والشعر، فقد كان الشعراء يكتبون وهم متأثرون بهذه العلوم، غير مفرقين بين لغة الشعر ولغة الفقه، إلى حد صاروا معه. . . يشتقون استعاراتهم وكناياتهم، من الفنون التي لا صلة بها بالأدب مثل الفقه والتوحيد، ويزنون قصائدهم ببعض المنظومات التي يقرؤونها في المواسم، ومجامع الأذكار فيقولون هذه القصيدة من بحر البردة، وتلك من بحر الهمزية. . .[2] وفي خضم غلبة الثقافة الشرعية قلت العناية بالأدب ونقده مما كان له أثر مباشر فيما أصاب

(1) انظر: كمثال على ذلك شعر محمد بن عبد الرحمن الديسي الذي يعد من أبرز الشعراء في هذه الفترة في كتاب، عمر بن قينة ـ محمد بن عبد الرحمن الديسي، حياته وآثاره، وآدابه، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1930، ص، 274-299.

(2) النص لمبارك الميلي، انظر شعراء الجزائر في العصر الحاضر، محمد الهادي السنوسي الزاهري ج، 2، ط، تونس 1927، ص ، 7.

الشعر من انحطاط، وهو ما أشار إليه أحد الكتاب حيث يقول: «فلو كان للشعر نقاد لما مجت مسامعنا قصائد، ومقطعات بينها وبين سليم الشعر المطبوع مراحل أحطت بمقام ذويها...[1]

على أن الذين حاولوا النقد على قلتهم، عبروا عن تشاؤمهم من وضعية الشعر السيئة بل، وسخروا منه بطريقة فيها تهكم وسخرية.

من ذلك هذا الحوار الذي أجراه كاتبه بين ملك ووزيره.

«قال الملك الذي سمى شعره من بحر (طبل الحضرة).

حشائش الجنانات في زمن الربائع تشطح!

وفزائخ المطائر والخروفات تلعب، يا ديني!...[2].»

ومن الواضح هنا بأن المقال إنما يعني ما داخل لغة الشعر من ركاكة، وما اختلط به من أخطاء عروضية. يدل على ذلك هذه اللغة السوقية التي جاءت على لسان الملك الذي سمى بحر شعره من (طبل الحضرة) وهو يشير إلى ما شاع في الشعر من أخطاء نتيجة هبوط المستوى الثقافي حتى أصبح شبيهاً بالشعر العامي الذي يلقى في الأسواق.

ويستعمل كاتب آخر أسلوب المقامة، يستخف بهذا الشعر الذي أصبح في متناول كل متعلم، وفي ذلك حيث يقول على لسان الراوية: «... لأني طرقت أبواباً من فنون جمة فلم أجد في أسواقكم إلا بواراً وكساداً، وقد خيل إلي أن أنتحل باب الشعر، حرفة فتجلببت بجلبابه،

---

(1) المقال بإمضاء ق، ق تحت عنوان، الشعر ونقده، انظر كوكب افريقيا، ع (1909/11/5).

(2) حيدر بوقفطان، كوكب افريقيا، ع، (1911/1/13).

وقمت أصوغ منه ما يمليه الفكر سقيماً كان أم صحيحاً من دون أن أهتم بتطريزه، وأعرضه على ميزانه، لأن ناس اليوم يقبلون المنظوم أيا كان، بشرط أن يتحد رويه، ولو اختلفت حركاته[1]. . .».

وقد أشار الشيخ البشير الإبراهيمي إلى ما أصاب الشعر في هذه الفترة من هبوط في مستواه لغة وعروضاً وتعبيراً، وتصويراً، حيث يقول عن هذه الأشعار: «وقد اطلعنا على أكثرها فإذا هي أخت الأشعار الملحونة الرائجة في السوق، لأنها منقطعة الصلة بالشعر في أعاريضه وأضربه، ومنقطعة الصلة بالعربية في ألفاظها ومعانيها، ومنقطعة الصلة بالخيال في تصرفه واختراعه. . .[2]».

وفي الإمكان أن نضيف إلى العوامل والأسباب التي ذكرناها آنفاً، تزمت بعض رجال الدين ونظرتهم إلى الشعر نظرة تتسم بالتحفظ المتطرف، إذ كان الشعر في تقدير بعضهم من لهو الحديث الذي ينهى الله عنه، وأن الاشتغال به اشتغال بمحرم، وأن العلم الصحيح هو علم الشريعة وحده. . .[3]».

ومن ثم كان من نتائج هذا الواقع المرّ أن «كسد الشعر وفقد محبيه والمهتمين به، فصارت حرفة الأدب بئس الاحتراف. . .[4]».

---

(1) المقال بإمضاء مجهول، كوكب افريقيا، ع (1909/7/23)، وانظر أيضاً د/ عبدالله الركيبي الشعر الديني، ص 546 ففيه تفصيل أكثر.

(2) انظر الشهاب، ج. 9 م 10(اوت 1934) ص، 390.

(3) انظر: رد أبي اليقظان إبراهيم على هذه الدعوى في كتابه، إرشاد الحائرين، ط: تونس، 1923، ص، 64.

(4) محمد بن عبد الرحمن الديسي، المناظرة بن العلم والجهل، ط. تونس، 1903، ص، 10، ولمزيد من التفاصيل، انظر: د. صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، ص، 5 ـ 30، أيضاً، د. عبدالله ركيبي ـ الشعر الديني الجزائري الحديث، من ص 1 إلى ص 29.

الباب الأول

المؤثرات الأساسية في اتجاهات الشعر الجزائري الحديث

يوم أحييت شعرها بعد أن لم يكن الشعر في الجزائر شيئا[1]

أما مؤرخ الحركة الإصلاحية الشيخ مبارك الميلي، فيعتبر ظهور هذا الكتاب. . «مبدأ لتاريخ حياة أدبنا الجديد. . . فقد شعر شعراؤنا بحياة جديدة فنفضوا أيديهم من ذلك الأدب البالي المشوه بلغة التأليف، ونفذوا إلى الأدب الغض، واستمدوا منه شعورهم الرقيق الطاهر. . . وعلى أمثال هؤلاء الشباب نعلق آمالنا في تجديد الأدب الجزائري، ورفع مستواه. .[2]»

إلى هنا نستطيع القول بأن ارتباط الشعر الحديث في الجزائر بالحركة الإصلاحية جاء أمراً طبيعياً لأنه كان من أهداف هذه الحركة تشجيع اللغة العربية ونشرها بكل الوسائل، وخدمة الثقافة العربية الإسلامية وإذاعتها في الأوساط الجزائرية بمختلف الأساليب، وكان الشعر أحد أدواتها وأساليبها، ومن ثم فقد عرف صحوته الحقيقية بعد تأسيس جمعية العلماء في سنة 1931[3]، فلا نكاد نصل إلى أواسط الثلاثينيات حتى تكون المدارس الحرة قد انتشرت بكثرة «. . . وتصبح اللغة العربية تدرس بكيفية تؤدي إلى تحصيل الملكة القيمة والذوق الصحيح، وتنتج لنا هذه المدارس شعراء وكتّاباً، وخطباء، وأصبح الشعر والكتابة والخطابة أدوات تقدم، ووسائل حياة لهذه الأمة، إذ لم تنصرف في الفنون السخيفة التي كانت تنصرف فيها، ولم تضطرب في الميادين الضيقة التي كانت تضطرب فيها، بل انطلقت أمام الحياة تمهد لها السبيل وتفتح لها المغلق. . .[4]».

---

(1) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2، ص، 177.

(2) المصدر السابق، ص. 8.

(3) انظر أبو اليقظان، الحركة الأدبية وأطوارها، الأمة ع. 14 (1934/12/18).

(4) الكلمة للشيخ البشير الإبراهيمي، الشهاب، ج 9، م 10، (أوت 1934) ص. 391.

على أن ارتباط الشعر الجزائري في نهضته الحديثة بالحركة الإصلاحية، وهي ذات طابع سلفي محافظ كان له تأثيراته السلبية شكلاً وموضوعاً، وهو ما ساعد بطبيعة الحال على ظهور اتجاهات فنية أخرى سارت جنباً إلى جنب، فكان من ذلك الاتجاه الوجداني الرومانسي الذي كانت له خصائصه الفنية ومميزاته في الموقف والرؤية، وسنحاول في الفصول القادمة لهذا البحث، أن نعالج هذه الخصائص والاتجاهات الفنية معتمدين منهج العرض، والتحليل، والنقد، والمقارنة، محاولين في نهاية كل فصل الوقوف على التطور العام للشعر الجزائري الحديث والمعاصر.

وراحت تسلك المنهج الذي سلكته «المنتقد» قبلها تشجع الشعر وتغذيه، فوجد إنتاج غزير وظهرت في العشرينيات أسماء كثيرة لشعراء تسهم في تغذية الشعر، وتؤيد الحركة الإصلاحية، وامتلأت أعمدة الصحف بنماذج مختلفة من الشعر تتفاوت في الأسلوب وفي المحتوى من شاعر إلى آخر، حتى لا يكاد يخلو عدد من أعدادها من قصيدة أو منظومة.

والحق أن كل الذين درسوا تطور الحركة الأدبية في الجزائر متفقون[1] على أن البداية الحقيقية لها إنما ترتبط برباط وثيق ببداية الحركة الإصلاحية، وأن الحداثة في الشعر الجزائري بمفهومها الصحيح، إنما تبدأ في هذه الفترة لا قبلها[2].

فقد أصاب الشعر على يد الحركة الإصلاحية تطور ملموس، تجلّى في ظهور شعر جديد يختلف كثيراً عن شعرها قبل الحرب العالمية الأولى، متعدد الأغراض يتماشى مع الواقع الاجتماعي، ويستلهم وجدانه الجماعي، فكان أن ظهر الشعر الوطني والإصلاحي، والاجتماعي والسياسي، كما تطور من ناحيته الفنية بعض التطور، فابتعدت القصيدة عن المقدمات التقليدية المتكلفة، وتخلصت اللغة

---

(1) انظر، د. صالح خرفي، لمحات من تراثنا الثقافي، المجاهد الثقافي، ع 6، (ماي 1968) ص، 19، أيضاً، د. عبدالله الركيبي الشعر الديني، ص 30، ص 484، أيضاً، د. أبو القاسم سعدالله، دراسات في الأدب الجزائري، ص 32.

(2) يذهب الدكتور أبو القاسم سعدالله في كتابه دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 28، إلى أن الحداثة تبدأ، في منتصف القرن التاسع عشر، ولكنه ما يلبث وأن يحكم على شعراء تلك الفترة بمثل قوله: «إن هؤلاء رغم معاصرتهم للأحداث الهامة التي عاشتها الجزائر، نجدهم لا يمثلون عصرهم، ولكنهم كانوا يعيشون في ماضيهم الأدبي بكل ما فيه من تقليد مُخْجل، وجماد مفرط، وسلبية متناهية... ص، 24، المصدر نفسه.»

الشعرية نسبياً من لغة المنظومات العلمية والفقهية، واكتسب التعبير نوعاً من الانطلاق والحيوية، وتخلص كثيراً مما كان يثقله من آثار الصناعة اللفظية والبديع المتكلف، كما استطاعت بعض القصائد أن تعرف نوعاً من الوحدة في الموضوع، وإن ظلت السمة الغالبة عليها هي تعدد الموضوعات في القصيدة الواحدة.

واستطاع بعض الشعراء أن يستجيبوا ويتفاعلوا مع بعض الاتجاهات التي قد تعتبر جديدة آنئذ كالاتجاه الوجداني الرومانسي، وحاول بعضهم أن ينظر إلى الشعر نظرة نقدية متفحصة ويدخل عليها نوعاً من التجديد في الوزن والقافية وهو سبق تجديدي على كل حال.

ونتيجة لهذا التطور الملموس في فهم وظيفة الشعر ودوره في الحياة، برز إلى الوجود ما يمكن أن يعتبر أول ديوان شعر جزائري يضم بين دفتيه «شعراء الجزائر في العصر الحاضر»[1].

وهو يعد بحق أول خطوة يدخل بها الشعر الجزائري دور الحداثة، وقد قدم هذا الديوان إنتاج اثنين وعشرين شاعراً يختلف شعرهم، عما ألفه الناس ممن سبقوهم، أصالة وانطلاقاً، مضموناً وشكلاً.

وعن بروز هذا الديوان يقول محمد العيد آل خليفة مخاطباً مؤلف الكتاب محمد الهادي السنوسي:

قد عرفناك بالجزائر براً   يوم أحييت ذكرها الأدبيا

---

(1) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، لمحمد الهادي السنوسي الزاهري، طبع الجزء الأول منه بتونس، في سنة 1926، والثاني بتونس أيضاً، في سنة 1927، ومن الطريف أن نعرف بأن السنوسي هذا كان ينشر قصائده بجريدة المنتقد تحت إمضاء «شاعر المنتقد».

من هنا نستطيع القول بأن البداية الحقيقية للنهضة الأدبية الحديثة في الجزائر، إنما ارتبطت بهذه الحركة الإصلاحية. ذلك لأن الذين قاموا بها تخرجوا في المعاهد العربية العالية بتونس، والمشرق، وكانوا على صلة وثيقة بالحركات الوطنية والإصلاحية التي كانت تشهدها هذه البلاد، وكان تأثرهم بالنهضة المصرية، فيما نحسب من أهم العوامل التي زودتهم بالمدد الروحي، وعن هذا يقول محمد السعيد الزاهري. أحد رجال الحركة الإصلاحية بالجزائر: «... وما من شيء له أثر في حياة المغرب العقلية والاجتماعية ألا وهو مصري غالباً، وكل حركة دينية أو أدبية في مصر لها صداها القوي في المغرب العربي. فللأستاذ المرحوم الشيخ محمد عبده المصري أنصار ومريدون، وفكرة الإصلاح الإسلامي التي كان يدعو إليها، أصبحت اليوم في الجزائر مذهباً اجتماعياً يعتنقه الكثرة الكثيفة من الناس[1]...» كما كان دور تونس في هذا المجال بارزاً فعالاً، فإن حملة الأقلام الجزائريين الذين بنيت النهضة الأدبية على أكتافهم تخرجوا في الأغلب الأعم في جامع الزيتونة، يكفي أن يكون من بينهم أغلب مؤسسي الصحف الوطنية العربية في الجزائر، وإن نظرة واحدة على الشعراء الذين يضمهم كتاب «شعراء الجزائر في العصر الحاضر، بجزأيه ليؤكد ذلك، بل إن أغلب ما نشر من شعر في هذا الكتاب، إنما نشر قبل ذلك بالصحافة التونسية أيام الطلب. وعن هذا التأثير يقول الشيخ البشير الإبراهيمي. «... حمل أولئك النفر من مصر ومن تونس إلى الجزائر قبساً خافتاً من الأدب العربي، كان كافياً في تحريك القرائح والأذهان، وقارن ذلك أو سبقه بقليل وصول الآثار الأدبية الجديدة من شعراء الشرق المجلين.

---

(1) محمد السعيد الزاهري، مكانة مصر في المغرب العربي، الرسالة (القاهرية) ع 135 (1936/2/3) ص، 178.

وعرفت الجزائر شعر شوقي، وحافظ ومطران والرصافي، وما انتهت الحرب العالمية الأولى حتى كانت تلك المؤثرات المختلفة قد فعلت فعلها في نفوس الناشئة التي هي طلائع النهضة الأدبية[1]. . . » تلك إذاً هي المنابع الأساسية لهذه الحركة الأدبية، والتي كان الفضل في إذاعتها وتوجيهها إلى ابن باديس وغيره من رجال الإصلاح، فإن أول ما قامت به هذه النخبة المثقفة، أن نشرت الصحف العربية، وكان من أبرزها جريدة «المنتقد» التي برزت إلى الوجود في سنة (1925) والتي تعتبر بمثابة النادي الثقافي والأدبي الذي تجمعت فيه أقلام الشباب كتّاباً وشعراء، فإليها يرجع الفضل في احتضان «الأدب الناهض»، كما كانت تسميه، وتوجيه المواهب المتفتحة، وإطلاع الأدباء الجزائريين على ما يجد في عالم الأدب العربي من إنتاج جديد، وهي إلى جانب هذا استطاعت أن توحد خطى الفئة المثقفة نحو هدف واحد، هو العمل جماعياً في سبيل إحياء الشخصية العربية الإسلامية وتطعيمها بدماء جديدة، تستطيع معها الوقوف صامدة في وجه التيارات المضادة، وعن هذه البداية يقول زعيم الحركة ابـن باديس: « . . . الحقيقية التي يعلمها كل أحد، أن هذه الحركة الأدبية، ظهرت واضحة من يوم أن برزت جريدة «المنتقد» فمن يوم ذاك عرفت الجزائر من أبنائها كتّاباً وشعراء ما كانت تعرفهم من قبل[2]. . . » ومن ثم أخذ الشعر الجزائري نفساً جديداً، وظهرت صحف وطنية أخرى تحمل الفكرة نفسها نذكر من بينها، الشهاب (1925) صدى الصحراء(1925) وادي ميزاب (1926) الإصلاح (1927) البرق (1927)[3]،

---

(1) من مقدمة الشيخ محمد البشير الإبراهيمي لكتاب الدكتور، أبي القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة، ص 8.

(2) الشهاب، ج 1، م 5، (فيفرى 1930)، أيضاً الشهاب ج 1، م 11 (أبريل 1935).

(3) عن تاريخ هذه الصحف، انظر محمد ناصر، الصحف العربية الجزائرية.

إلى الإصلاح الاجتماعي تتعالى صارخة حينا، خافتة أخرى، ودعا بعض إلى الأخذ بأسباب الحياة المعاصرة ومواكبة المدنية، فحورب الجهل، ومدح التقدم العلمي، وأهيب إلى التعلق بالمقومات الشخصية لغة وديناً.

غير أن الموضوع الذي نحسبه ـ كان أكثر استحواذاً على اهتمامات الشعراء هو محاربة الخرافات والبدع التي تفشت في أعقاب ما تنشره بعض الطرق المنحرفة من تصوف عقيم، ويبرز في هذا المجال «عمر بن قدور» بروزاً واضحاً، إذ نلمس في قصائده عناية خاصة بالناحية العقائدية، واهتماماً لافتاً للنظر «بالقومية الإسلامية» حسب تعبيره، إلى جانب ما نلحظ في شعره من تحسن في الشكل تجلى في سلامة اللغة، واستقامة الوزن وصدق العاطفة، وإذا كان شاعر واحد لا يمكن أن يكون ظاهرة للتطور، ولا دليلاً عليه، فإنَّه يمكننا القول بأنَّ الشعراء الآخرين، على قلتهم، قد استطاعوا أن يفرقوا على الأقل بين لغة الشعر، ولغة الفقه، وأن يخرجوا بالشعر من مجاله الديني الصوفي الذي كان محتبساً فيه، إلى مجال أرحب يرتبط بالشعر أو يقرب منه صياغة وتعبيراً ومفهوماً.

ومهما يكن من ضعف مستوى الشعر في هذه الفترة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، فإننا نقول مع الدكتور سعدالله «بأن الشعر مهما كان يبدو حالكاً ضعيفاً، فإنه يمثل تلك الفترة أصدق تمثيل[1] . . .»

وتوالت الأحداث، وكانت الحرب العالمية الأولى، من أشدها تأثيراً في التحول العميق الذي مس الجزائر اقتصادياً، وسياسياً، وثقافياً،

---

(1) د/ أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط. دار الآداب بيروت، 1966، ص 30.

واجتماعياً[1]. . . » كانت تلك الأحداث بمثابة الصدمة العنيفة التي ردت الوعي إلى الجزائريين فانتزعتهم من غيبوبة الشطحات الصوفية التي سادت القرن التاسع عشر لتلقي بهم في تيار حضارة القرن العشرين، مما جعل عمر بن قدور يقول عنها: « . . . قد قضت على الدور القديم، وأنشأت دوراً جديداً، أناسه غير الناس، وأخلاقه غير الأخلاق[2]. . . ».

ولعل أبرز ما تمخضت عنه الحرب بالنسبة للجزائريين ذوي الاتجاه العربي الإسلامي، تلك النهضة الفكرية، والاجتماعية، والوطنية التي بدأت مع بداية أول حركة إصلاحية في الجزائر سنة 1925[3]، فإن الأثر الذي تركته هذه الحركة في النهضة القومية كان من الأصالة والعمق أن وضع أول خطوة ثابتة في طريق الشعور بالذات وكان من الشمول والإحاطة أن مس نواحي الحياة كلها. بدأت هذه الحركة اجتماعية دينية، وانتهت سياسية وطنية، واستطاعت لأول مرة أن تجمع حولها نخبة من ذوي الثقافة العربية الإسلامية من جميع جهات القطر الجزائري.

---

(1) انظر، عن أثر الحرب العالمية الأولى

Jean Melia, L'Algerie et la guerre (1914-1918)

dans-Revue de L'Afrique du Nord (1921) p.519.

أيضاً: د. أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية، ص 272، 320.

(2) أبو حفص الأصلع: العبرة والعبرة، وادي ميزاب، ع 33، (1920/12/15).

(3) عن تاريخ الحركة الإصلاحية انظر: سجل مؤتمر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، المطبعة الإسلامية، قسنطينة. ب. ت، أيضاً.

Ali Merad, Le Réformisme Musulman en Algerie (1925 - 1940) Paris 1967.

وانظر أيضاً، بو الصفصاف عبد الكريم، جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ودورها في تطور الحركة الوطنية الجزائرية (1931-1945) مطبعة البعث، قسنطينة، 1981.

ومع بداية القرن العشرين أخذت تلوح في الأفق بوادر نهضة أدبية تمثلت في شعر بعض الرواد الذين أصابوا نصيباً من الثقافة المتطورة نسبياً، أو تأثروا بالنهضة المشرقية الإصلاحية والوطنية بواسطة جريدتي «اللواء» و «المنار» المصريتين[1]، وتمثلت نهضتهم في بروز عدد من المؤلفات والمقالات، والقصائد، ساعدتهم على نشرها بعض الصحف العربية الرائدة، مثل المغرب (1903) كوكب افريقيا (1907) الفاروق (1913) ذو الفقار (1913) [2]. والواقع أن الدارس لهذا الشعر يلحظ فيه بعض التطور البطيء في الشكل والمضمون معاً هذا على الأقل إذا ما قيس بما سبقه وعلى العموم فإنه يمكن القول عنه أنه أعاد الثقة في نفوس الجزائريين بأن هناك نهضة أدبية في البلاد تحاول البروز إلى السطح لتؤثر في الحياة الاجتماعية، وتوجه الفرد الجزائري توجيهاً صحيحاً يعتز معه بلغته ودينه. وهو ما جعل بعض الكتاب آنئذ يستبشر بهذه النهضة، فأضحت المسامرة الأدبية، والقصيدة الجيدة، والمقال الهادف لها أكثر من دلالة، ينوه بها في الصحف ويشاد بأصحابها، فإنه أمام التلهف العام إلى الانتاج العربي الجيد تصبح هذه الأشياء البسيطة ذات معنى عميق، إذ تعتبر علامة من علامات النهوض القومي تتابعها الأعين بشوق حار كما «يتابع الظمآن وميض البرق ويترصده» على حد تعبير أحد الكتاب آنئذ: «. . . وأحسن ما تتعاطاه الأمة، وأجدر بالاعتبار هو الأدب المبني

---

(1) انظر مثلاً في هذا الصدد:

Ali Merad, L'enseignement Politique de Mohamed Abdou aux Algeriens, (1903) dans Orient Paris, n°, 28, 4° trimestre 1963,p. 75-123.

- أيضاً: سعد الدين بن أبي شنب، النهضة العربية في الجزائر. . . مجلة كلية الآداب، ع ـ 1، سنة 1964.

(2): عن تاريخ هذه الصحف: انظر: محمد ناصر، الصحف العربية الجزائرية، (1845-1939) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

على إحياء اللغة إن اختسلها الموت، أو ترقيتها إن زف عليها تيار الانحطاط، وقد اهتدى بعض سادتنا إلى إدراك منفعة ذلك العلم والحمد لله! نعم وكيف لا؟ - والدلائل الظاهرة تغني عن البرهان وها هي الدلائل مسامرة «مولودية»[1]، وأبيات للتشطير، وأسئلة أدبية، وقصيدة «للغزالي»[2]، لعمري إن هذه لعلامات خير فهي كبرق ومض عاقبته وابل نافع ننتظره بصبر مستطار، وأمل وطيد. . .[3]».

ونتيجة لما آلت إليه وضعية اللغة العربية من ضعف كان على أولئك المعلمين أو الشعراء الذين يحملون زاداً ثقافياً قليلاً أن يتجهوا إلى إحيائها بواسطة الشعر، كما يصرح بذلك أحمد كاتب بن الغزالي: «ولم يكن لي غرض من تلك النشريات إلا تشجيع الناشئة على إتقان اللغة العربية نثراً ونظماً، حيث أشرفت على الاضمحلال»[4].

ويمكننا القول بأنه قد انعكست في أشعار هؤلاء الرواد من أمثال المولود بن الموهوب، وعبد القادر المجاوي، وأحمد كاتب بن الغزالي، وسعد الدين بلقاسم بن الخمار، وعمر بن قدور[5] وغيرهم. . . انعكست في أشعارهم جوانب من واقع الشعب الجزائري قبيل الحرب العالمية الأولى، ويمكن أن نستدل من خلال أشعارهم على بعض التحولات الفكرية التي أخذت تغزو أذهان الجزائريين، إذ بدأت المشاعر الوطنية في الظهور بطريقة فيها غير قليل من المواربة والحذر، وأخذت الدعوة

(1) يريد بها مسامرة للمولود بن الموهوب أحد الشعراء آنئذ، انظر ترجمته في شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج. 2 ص، 31.

(2) يريد بها الشاعر أحمد كاتب بن الغزالي، انظر ترجمته بشعراء الجزائر ج 1، ص 160.

(3) حيدر بوقفطان، كوكب افريقيا ع (1911/1/13).

(4) محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2، ص، 160.

(5) انظر، ترجمة هؤلاء الشعراء، في المقالة الصحفية الجزائرية، لمحمد ناصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع؛ الجزائر، 1978، الملحق.

الفصل الأوّل

المؤثرات الأساسيّة في الاتجاه التقليدي المحافظ

1 ـ الثقافة السلفية

2 ـ التعلق بالأدب العربي القديم

3 ـ أثر مدرسة الإحياء العربية

4 ـ المفهوم التقليدي المحافظ للشعر.

إن الباحث في الشعر الجزائري الحديث يلحظ فيه ـ مثلما يلحظ في بقية الشعر العربي منذ بداية نهضته الحديثة، نزعتين: نـزعة المحافظة والتقليد وكان لها أنصارها والمتحمسون لها، ونزعة التطوير والتجديد وكان لها روادها والداعون إليها. غير أن النزعة الأولى كان لها في الأوساط الأدبية الجزائرية معتنقون أكثر، ووجدت من الشعراء والنقاد استجابة تلقائية أكبر، فيما ظلت فيه النزعة التجديدية منحصرة لدى بعض النقاد والشعراء القلائل المتأثرين بالحركة الرومـانسية العـربية والفرنسية، وظل الاتجاهان يسيران جنباً إلى جنب إلى حين ظهور الاتجاه الجديد المتمثل في محاولات الشعر الحر في بداية الخمسينيات. ولكن تيار المحافظة والتقليد ظل قوياً طوال هذه الفترة التي نتناولها بالبحث (1925-1975) وذلك ما جعلنا نتساءل عن الأسباب والعوامل التي جعلت نزعة المحافظة تتغلب على ما عداها، مع أن الحركة الأدبية في الجزائر منذ بداية الحركة الإصلاحية بل وقبلها لم تنفصل قط عما كان يجري في الوطن العربي من حركات أدبية، وما يزخر به من تيارات الإبداع والتجديد.

فلِمَ لَم تجد مدرسة الديوان من الشعراء الجزائريين، ما وجدته مدرسة الإحياء منهم من اعتناق، ومتابعة، وحماسة؟

إن الظروف السياسيـة والثقافيـة، والاجتماعيـة، التي أحاطت بالشاعر الجزائري، تضافرت كلها على توجيه الحركة الشعرية إلى أن تتغلب عليه نزعة المحافظة والتقليد.

ومن هنا تكون دراسة هذه المؤثرات الأساسية التي ساعدت على انتشار واستمرار الاتجاه المحافظ التقليدي، أمراً ضرورياً، قبل تقييم هذا الشعر والحكم له أو عليه.

1 ـ الثقافة السلفية:

ظلت الثقافة العربية في الجزائر طوال عهد الإصلاح، ثقافة سلفية محافظة توجهها وترعاها حركة إصلاحية اتخذت شعاراً لها «لا يصلح آخر هذه الدنيا إلا بما صلح به أولها»[1].

وكانت مراكز التعليم مرتبطة بالوسط الديني ارتباطاً قوياً ـ فهي الزوايا والمساجد، والكتاتيب القرآنية، وحتى المدارس القليلة فقد كان الذين يدرسون بها في الأغلب الأعم من رجال الدين، أئمة، و فقهاء، ووعاظاً ومرشدين.

أما المواد التي تدرس بهذه المراكز التعليمية فكانت تعتمد أساساً على حفظ القرآن الكريم، وإن هي تدرجت قليلاً في نهجها وأسلوبها، لم تتجاوز هذه المواد التي تساعد على فهم القرآن الكريم والشريعة الإسلامية، وكانت الطريقة التي تلقن بها هذه العلوم تعتمد غالباً ـ على الحفظ والاستيعاب الكمي لا الكيفي.

فتلك المواد، وهذه الطريقة كانت من الأسباب التي أضفت على التعليم مسحة من الجمود، وجعلت الشعراء المتخرجين في هذه المراكز يصدرون في فهمهم للشعر، أو نظمهم له، عن هذه الثقافة الدينية التي

---

(1) نجد هذه الكلمة المنسوبة إلى الإمام مالك بن أنس، في آثار المصلحين الأوائل من أمثال الشيخ ابن باديس، والإبراهيمي، والعقبي، والتبسي، وبيوض، وغيرهم، وكانت شعاراً لمجلة الشهاب الإصلاحية. ولمزيد من التفاصيل، انظر:

Ali Merad, Le Reformisme Musulman en Algerie, p.29.

قلما تعنى بالناحية الجمالية في الشعر، ولا تهتم بالشكل اهتمامها بالمضمون.

وقد عبّر بعض الشعراء في تلك الفترة، عما كان عليه التعليم من ضعف في المناهج والأساليب، ولا سيما قبل انتشار المدارس الحرة في الثلاثينيات. يقول رمضان حمود الشاعر الثائر[1] وهو يحدثنا عن نفسه:

«أربعة أعوام كاملة قضاها في حفظ القرآن، فلم ينل في النهاية غير سورٍ مرسومة في دماغه، لا يفقه منها شيئاً، على أنه لم يكن يحفظها كلها لما تقدم من اضطهاد المعلمين لتلاميذهم عند تلقين كلام الله لهم. فكان يحضر بجسمه، ولكن قلبه غائب...»[2].

ويصف الشاعر «الجنيد أحمد المكي»[3] المأساة نفسها بقوله: «... فالولد يقضي جل حياته إن لم أقل العمر كله في الدروس القرآنية منكباً على لوحة مملوءة حروفاً سوداء، يكررها صباح مساء، كالفونوغراف[4]، دون فهم يغذي العقل، ولا نبرح الدروس إلا وقد اعوج مستقيم عودنا...»[5]

وتغدو المعارضة، والاحتذاء، والتشطير، والتخميس، في نظر محمد الهادي السنوسي الزاهري[6] منهجاً جديداً، وأسلوباً تعليمياً يستقطب اهتمام الطلبة يجدون فيها فرصة للخروج من المواد التقليدية، وتصبح في اعتبارهم تجديداً وتطوراً «فلقد كانت هاته المواضيع قليلة

(1) انظر، ترجمته في الملحق.

(2) رمضان حمود، الفتى، المطبعة الأهلية، تونس، 1929، ص، 20.

(3) انظر ترجمته في الملحق.

(4) الفونوغراف، كلمة فرنسية معناها الحاكي.

(5) محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص، 69.

(6) ترجمته في الملحق.

الطارقين، لانكماش التلامذة حول شيء واحد هو همهم الوحيد، حول بعض مسائل فقهية جامدة ونزر قليل من العربية على غير تطبيق، لا يجيدون له نطقاً، ولا يذوقون له معنى...»[1].

وأمام هذا الفراغ الذي باتت تشكو منه الجزائر في ميدان التعليم العربي، اضطر طلاب العلم للتوجه إلى جامع الزيتونة بتونس، والجامع الأزهر بالقاهرة، وجامع القرويين بفاس.

وكانت الزيتونة أكثر استقطاباً للطلاب الجزائريين، لسهولة الوصول إليها، وتوفر وسائل الدراسة باللغة العربية بها، والذي يبدو أن التعليم في تلك المعاهد العليا، لم يكن يختلف في مواده اختلافاً بيناً عن المواد التي كانت تتلقى بالزوايا، والكتاتيب، وإنما كانت تختلف في الأساليب وطرق التدريس.

وكانت العاصمة التونسية تعج بالأفكار الإصلاحية، وكانت أصداء الحركة العبدوية تجد لها نقاشاً ومتابعة من طرف الأساتذة والطلاب معاً، وذلك ما جعل رواد الشعر الجزائري الحديث في بداية النهضة يتشابهون في اتجاههم، وتفكيرهم، ويتقاربون في أساليبهم وطرق تعبيرهم.

وأحسب أن المنابع التي كانوا يستقون منها، والأساتذة والمشايخ الذين كانوا يتلقون عنهم، كانت جميعها توجههم توجيهاً سلفياً محضاً[2] فراحوا يتمسكون بالسلفية فيما يقرأون وفيما يكتبون، وإذا بالشعراء منهم

---

(1) شعراء الجزائر، ج، 2، ص، 97.

(2) انظر، عن مناهج الدراسة بالزيتونة وتأثير الإصلاح بها، محمد الفاضل بن عاشور، الحركة الأدبية والفكرية في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس1972 ، ص 71-85 وانظر أيضاً محمد الصالح الجابري، النشاط العلمي، والفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس (1900-1954) رسالة دبلوم الدراسات المعمقة، جامعة الجزائر، 1979، ص، 15 و47.

يصدرون عن هذه الثقافة العربية الأصيلة يبنون عليها رسالتهم الإصلاحية، ويقيمون عليها نهضة البلاد، وإذا بفكرة الإحياء، والرجوع إلى الماضي تصبح عندهم النموذج الذي يجب أن يحتذى، والقبلة التي تجذب العقل والعاطفة معاً.

من ثم فقد جاءت دعوة الأدباء الإصلاحيين إلى العناية بالقرآن الكريم وهو يعد الرافد القوي، والمنبع الثري للثقافة العربية، والاهتمام به حفظاً وتذوقاً، ودراسة وتفسيراً، استجابة طبيعية لهذه الرسالة التي يحملها رجال الإصلاح، وهم يقاومون تيار الثقافات الأجنبية الدخيلة.

وهذا ابن باديس زعيم الحركة الإصلاحية يوضح لنا ذلك مؤكداً حيث يقول: «إننا والحمد لله نربي تلامذتنا على القرآن من أول يوم، ونوجه نفوسهم إلى القرآن في كل يوم، وغايتنا التي ستتحقق أن يكوّن القرآن منهم رجالاً كرجال سلفهم، وعلى هؤلاء الرجال القرآنيين تعلق هذه الأمة آمالها، وفي سبيل تكوينهم تلتقي جهودنا وجهودها»[1].

أما البشير الإبراهيمي، فيراه زاداً لا بد منه للمتخرج بله المبتدىء، ولذلك فهو يؤكد على المتخرجين في الزيتونة مواصلة العناية بالقرآن، تعهداً بالحفظ والتلاوة، وتربية للألسنة به في اللغة والقواعد...[2]

ولا يختلف أبو اليقظان عن زميليه حرصاً على الدعوة إلى بناء النهضة الفكرية والأدبية على القرآن ودعوة الناشئة إلى العناية الشديدة

(1) الشهاب، العدد الخاص بالتفسير، ص 167.
(2) عيون البصائر، ط. دار المعارف، مصر، 1963، ص. 210.

به، وهذا أمر جعله يطلق اسم «الفرقان» على إحدى جرائده، ويكرس للقرآن وأثره سلسلة طويلة من المقالات[1].

هذه العناية بالقرآن الكريم قد تركت بصمات واضحة في أساليب الكتابة لدى الأدباء الإصلاحيين الشعراء منهم والكتّاب، على حد سواء، فقد طبعتها بطابع القوة والمتانة وأكسبتها جزالة في التعبير، وأسراً في التركيب، وهو أمر شهد به فحول الكتاب في المشرق العربي وأثار إعجاب أمثال الدكتور زكي مبارك[2]، والأمير شكيب أرسلان[3]، وجورج حداد[4]، وأحمد زكي أبو شادي[5]. ونلمس أثر القرآن الكريم في الشعر الجزائري بصفة جلية في التعبير والتصوير معاً، كما سنوضح ذلك في مكانه.

ولا يتضح هذا في الاقتباس والتضمين فحسب، وإنما يتعداهما إلى أن القرآن سيصبح مصدراً من مصادر الصورة الشعرية، ولا سيما

---

(1) انظر جريدة الفرقان، العدد الأول (1938/7/5)، ولتفاصيل أكثر انظر: أبو اليقطان وجهاد الكلمة، لمحمد ناصر، ط. الجزائر، 1980، ، ص 187.

(2) انظر، الشهاب، ج 2، م 11، (ماي 1935)، ص. 103.

(3) انظر الشهاب، ج 1، م 13، (1937/3/14)، ص، 4.

(4) قال جورج حداد، صاحب مجلة «القلم الحديدي» الصادرة بسان باولو بأمريكا الجنوبية تعليقاً على خطبة لابن باديس:
«إن الكتاب المسلمين لا يجيدون مثل هذه التحارير الراقية إلا لأنهم يدرسون القرآن الشريف إن المسيحيين الذين لم يتأملوا القرآن، ولم يدرسوا أسلوبه لا يستطيعون مهما حاولوا أن يبلغوا في العربية شأو الكتاب المسلمين. .» عن الشهاب، ج 3، م 6، مارس 1930، ص 6.

(5) يقول أحمد زكي: «إننا لنقرأ الصحف الجزائرية بغبطة الفخور بما أحرزته من توفيق عظيم في خدمة العربية فكرة ولغة بموضوعاتها الشائقة الرفيعة النسق. . . إن الأدب الجزائري قد بلغ مرتبة عالية من النضوج. . .» «هنا الجزائر» ع 8، (ديسمبر 1952).

عند شاعرين كبيرين وهما محمد العيد، ومفدي زكرياء وغيرهما، ويلاحظ بأن أغلب الشعراء الذين ترجم لهم كتاب «شعراء الجزائر في العصر الحاضر»، يعترفون بفضل القرآن عليهم في تكونهم الثقافي وأثره فيما أمدهم به من رصيد لغوي وما أضفاه على لغتهم الشعرية من جزالة.

2 ـ التعلق بالأدب العربي القديم:

يعتبر الأدب العربي القديم من أغزر الروافد التي صبت في الشعر الجزائري الحديث، فساعدته على الثراء والنماء، وطبعته بالتالي بطابع القوة والجزالة، وأشاعت في تضاعيفه التعبيرات المستمدة من الأدب القديم وهو ما جعل التعبير الشعري عند أغلب الشعراء تعبيراً يعتمد الجمل الجاهزة، والصور المستمدة من الذاكرة، مما كان له أثر سلبي في عرقلة التطور الفني لدى شعراء الاتجاه التقليدي الذي لم يخضع لاستخدام لغة معاصرة أو صور طريفة.

ونحسب أن الذي دفع الشعراء الإصلاحيين إلى تشرب الأدب القديم والعناية به حفظاً وتذوقاً وتقليداً سببان أساسيان:

أولهما: عناية الحركة الإصلاحية بالتراث، وهي أساساً ترتبط بالنزعة السلفية الاجتماعية التي كانت ترتبط ارتباطاً وثيقاً بكل ما يمت إلى التراث بصلة، تحفظه للناشئين في مدارسها، وتوجههم إلى أن يستقوا من منابعه الصافية، فقد كان رجال الإصلاح يقصدون إلى أن تكون النهضة الأدبية في الجزائر مبنية على أسس التراث العربي القديم، ويعتبرون هذا التراث رافداً قوياً يرفد اللغة العربية المضطهدة في الجزائر؛ فهم يرون «بأنه لا يمكن للغة العربية أن ترقى في ألسنة أبنائها ما لم تستمد رقيها من روائع فحول الأدب العربي القديم، من

أمثال «عبد الحميد الكاتب، وابن العميد، والجاحظ، والحريري، والبحتري، وأبي تمام، والمتنبي...»[1]

ثانيهما: إن انتماء أصحاب هذه الحركة إلى الثقافة العربية وحدها، دون التفتح على الآداب الأجنبية، جعلهم يقصرون أنظارهم على الأدب العربي، فجاء إنتاجهم متأثراً إلى أبعد حدّ بالمصدر الذي كانوا يستقون منه أساساً، فمن المعروف، إن أغلب الشعراء في عهد الإصلاح كانوا قد تخرجوا في جامع الزيتونة، ولم يسعفهم الحظ في أن يضيفوا إلى ثقافتهم العربية ثقافة أجنبية أخرى، بل إن بعض الشعراء كان يرفض الاحتكاك بالثقافة الفرنسية. «لأن فرنسا في نظر نقاد المغرب العربي وأدبائه التقليديين دولة استعمارية وهذا ما يفسر قيام بعض هؤلاء بردود فعل قوية ضد ما أسموه «احتكاك اللغة العربية باللغة الأجنبية»[2].

إن الحماسة للشعر العربي القديم وإحلاله من النهضة الأدبية مكانة مرموقة، جعلت رائد الحركة الإصلاحية في الجزائر «ابن باديس» يهاجم ما جاء في كتاب «الخيال الشعري عند العرب» للشابي، مما رآه «ابن باديس» استنقاصاً من حق هذا الأدب، وكان موقفه صارماً في دفاعه عن الأدب العربي القديم. حيث يقول: «الشعر العربي هو أصل ثروتنا الأدبية، وأصل بلاغتنا، ومرجع شعرائنا في اللغة والبلاغة، والأساليب العربية، فدرسه والاستفادة منه، أمر ضروري لحفظ هذا اللسان المبين،

(1) النص لمحمد الهادي السنوسي الزاهري، انظر: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص، 128.

(2) إبراهيم بن نوح امتياز، النجاح، ع، 1902، (1930/12/7)، وانظر، د. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1979، ص، 25، فيه تفاصيل أكثر عن هذا الموقف.

فكيف نبني دعوتنا إلى توسيع الشعر العربي بالتزهيد فيه...»[1]

وكان كثيراً ما يوجه الأدباء المبتدئين إلى دراسة المصادر التي كانت تعرف (بالأمهات) في الأدب من أمثال: «الأغاني»، و«العقد الفريد»، طالباً منهم أن يعيدوا مطالعتها المرة بعد المرة..»[2]

على أن الشعراء الجزائريين أنفسهم كانوا متحمسين لهذا الاتجاه اعتقاداً منهم بأنه «لا رقي إلا برقي اللغة العربية»[3]، وأنه لا بد من «التمسك الشديد بأصول هذه اللغة، فإن النهضة لا يمكن أن تكون بدون اللغة والدين...»[4].

ووفاقاً لهذه القناعة الذاتية، والإيمان العميق بدور اللغة العربية، راح الأدباء يعنون بالأدب العربي القديم، يدرسونه في مدارسهم، ويختارون منه لمحفوظاتهم، وينسجون على منواله في إنتاجهم.

بل إن الدعوة عند بعضهم لم تقتصر على احتذاء النماذج الشعرية عند الفحول وإنما أصبح الأدب العربي بفروعه المتنوعة وعلومه المتعددة، نحواً وعروضاً وبلاغة وتاريخاً وأنساباً ووقائع وأمثالاً، معلومات ضرورية لكل من يريد نظم الشعر والإجادة فيه، لأن الإجادة ترتبط في مفهومهم، بالاطلاع على هذه العلوم كلها، وهي التي تعطي الشاعر «الملكة التامة»، وتمكنه من الجولان في ميادين المواضيع المختلفة[5].

---

(1) الشهاب، ج 2، م 6، (مارس 1930)، ص، 126.

(2) انظر: شعراء الجزائر ج 2، ص، 128.

(3) انظر: رمضان حمود، بذور الحياة، ط. تونس، 1928، ص. 43.

(4) ديوان أبي اليقظان، المطبعة العربية، الجزائر، 1931، ص، 14.

(5) المصدر السابق: ص، 14.

ولم نر من بين زعماء الإصلاح من كان شديد التأكيد على هذا الجانب مثل البشير الإبراهيمي، فقد كان كثير النصح للأدباء الشباب «أن يدمنوا القراءة لآثار فحول الكتاب من قدماء ومحدثين، وأن يحملوا أقلامهم على احتذائها بالتدريج، وأن يتكثروا بحفظ اللغة الأدبية، ويتبصروا مواقع استعمالها في التركيب...»[1].

وهو ينتقد الأدباء الذين لا يطالعون، أمثال كتاب «الأغاني، ولا يستوعبونه قراءة وينعتهم بالكسل، حتى لا يغتروا بما تمدهم به الكتب المدرسية من زاد قليل فإن ذلك لا يربي ملكة ولا يصقل ذهناً، ولا يكوّن أديباً[2]».

وتأكيد الإبراهيمي لم يقتصر على المبتدئين من الطلاب وحدهم، بل إن دعوته لتتأكد وبإلحاح أشد، على المتخرجين في المعاهد العليا، فهو يرى بأنه «من العار الفاضح» أن لا يستوعب المتخرج كتاب «الأغاني» قراءة، فإنه لا سلاح للأديب إلا «الأغاني» وأمثاله، «فهو يقوي المادة اللغوية وينمي الثروة الفكرية ويغذي الملكة البيانية..»[3]

وقد انعكست نظرة الإبراهيمي في أسلوبه في النقد، فكان كثيراً ما يدرس الانتاج الشعري من زاويته اللغوية، ويقيّمه بناء على هذا التصور، إلى حدّ جعله يعتبر التضلع في الأدب العربي القديم مقياساً يزن به الجيد والرديء من شعر الشعراء، ويعتبر تفوق هذا، وإخفاق ذاك، إنما يرجع أساساً إلى مقدار عنايتهم بالأدب العربي القديم وتشربهم له.[4]

---

(1) البصائر، ع، 36، (1949/7/11).

(2) البصائر، عدد 143، (1951/62/19).

(3) محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر، ص، 210.

(4) انظر تعليقه على قصائد كل من مبارك جلواح العباسي، وعمر بن البسكري، والسعيد =

وهو عندما يوجه الشعراء إلى الاستفادة من الأدب القديم، لا يقف بهم في حد القراءة والاطلاع، وإنما يتجاوز ذلك إلى محاكاة شعر الفحول وتحديهم. ففي معرض مؤاخذته أحد الشعراء على ضعفه في التعبير يقول: «... ولكنه كغالب قالة الشعر بهذه الديار، ينقصه استعراض أساليب البلغاء وتحديها، وتمرين القريحة على محاكاتها، وتيقظه الذهني إلى أسرار فقه اللغة، ومواضيع فصحها، ومجانبة الرخص النحوية، وتحكيم استعمالات الفصحاء في القواعد النظرية، وعسى أن تكون كلمتنا هذه حافزة لهممهم...»[1].

وعندما تولى البشير الإبراهيمي رئاسة تحرير «البصائر» سار بها في هذا النهج الذي يولي البيان العربي أهمية عظيمة. وبيّن هذا المنهج في الأعداد الأولى من الجريدة، حيث خاطب الكتاب بقوله: «اعلموا أن جريدتكم مدرسة، فاجعلوا من الكتابة فيها وسيلة لترقية ملكاتكم الكتابية، وأن جريدتكم مظهر للبيان العربي، فلا تنزلوا دون منزلتها...»[2] ولم يقتصر هذا التوجيه على شيوخ الحركة الإصلاحية وحدهم، بل إننا نجد من بين شعرائها أيضاً من كان يوجه الأدباء الناشئين إلى الأدب القديم مفضلاً إياه على الأدب الجديد، فهذا محمد العيد آل خليفة يوجه، عثمان بلحاج، ومحمد الأخضر السائحي إلى ذلك حيث ينصحهما بقوله:

إني أرى الأدب الجديد كساكما حللاً ترف بحسنها وبرودا

= الصالحي، في الشهاب، ج 4، م 14، (جوان جوليت 1938)، الصفحات، 255، 258، 261.

(1) المصدر السابق، ص، 101، وانظر أيضاً، د. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث. ص، 58-59.

(2) الافتتاحية، «البصائر» ع، 2، (1947/8/2).

فتعهـدا الأدب القـديم فـإنـه   أحلى محـاورة وأصلب عـودا[1]

وقد عد أحد رجال الإصلاح هذا التوجيه من المهام التي لا تكتمل رسالة جمعية العلماء بدونها وأنه على جريدتها «البصائر» أن تكون الميدان الحقيقي الذي يتجلى فيه الأدب الراقي عملياً «فواجب الجمعية أن تذيع البلاغة العربية والبيان العربي، وتعمل على نشرهما في كتاباتها وصحفها ومنشوراتها. . .»[2]

والحق إن الإبراهيمي بما أوتي من أسلوب أدبي راق، واطلاع واسع على أسرار اللغة العربية وآدابها، قد استطاع أن يسم جريدة «البصائر» في الأربعينيات والخمسينيات بسمة مميزة أفردتها من بين الصحف العربية الجزائرية الأخرى، حين قصد إلى أن يجعلها معرضاً راقياً للغة العربية في الألفاظ والمعاني والأساليب، ومجلى للفصاحة والبلاغة في نمطها العالي، وهو يقصد من وراء ذلك إلى أن تكون جريدة جمعية العلماء مثالاً يحتذيه الطلاب كتاباً وشعراء.

ووفاقاً لهذا المبدأ يلحظ دارس الصحافة الجزائرية في «البصائر» بصفة خاصة، وجود كثير من المقالات التي تتناول بالدراسة، الأدب العـربي في عصـوره الـذهبيـة، تحليـلاً لشعـر الفحـول أو دراسـة للشخصيات، من أمثال أبي فراس الحمداني. . .[3] والمتنبي[4] وابن

(1) مجلة هنا الجزائر، ع، 17، (أكتوبر 1953) ص، 11.

(2) فرحات الدراجي، البيان العربي في الجزائر، البصائر، ع، 3، (1947/8/8).

(3) انظر: عبد الرحمن شيبان، الشاعـر الأبي، أبو فراس الحمداني، البصائر، ع، 36، (1948/5/17).

(4) عبد الرحمن شيبان، من عبقرية المتنبي، البصائر، ع، 37، (1948/5/31)، أيضاً، عبد العزيز قروف، المتنبي بين شباب الأمس واليوم، البصائر، ع، 130، (1950/9/11).

الرومي[1] والوهراني[2] والصنوبري[3] وعلي بن الجهم[4] وغيرهم.

إن الشعراء الجزائريين لم يكونوا ـ في عنايتهم بالأدب العربي القديم ـ بدعاً من شعراء النهضة في الوطن العربي، فمدرسة الإحياء نفسها كانت تستمد من هذا الأدب وتحتذيه، كان لا بد أن تكون بداية النهضة الأدبية كذلك، وعن هذا يقول الدكتور طه حسين: «ولعله من الخير، والحق أن ننصف الشعراء فنلاحظ أنهم كانوا مضطرين إلى أن يتأثروا بالقديم أول الأمر، لأن هذا التأثر بالقديم في نفسه دليل على الحياة والقوة، والقدرة على البقاء والجهاد، وهو دليل على أن لهذا الأدب العربي ماضياً خصباً فيه غناء، وفيه قدرة على الحياة وفعالية العصور. . .»[5].

وإذا كان التأثر بالنسبة للمشرق العربي ـ على حد تعبير الدكتور طه حسين ـ اضطراراً فإنه كان بالنسبة للأدباء الجزائريين اختياراً، لأنه جاء استجابة لدعوة لها أبعادها النفسية والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، ورد فعل تلقائياً لواقع مرير كان يعيشه المثقف العربي في غمرة إرهاب ثقافي.

وهكذا أصبحت العناية بالأدب العربي القديم من طرف الإصلاحيين توجيهاً مقصوداً.

---

(1) أبو القاسم سعدالله، من فنون ابن الرومي، البصائر، ع 244، (1953/10/23)، وع، 247 (1953/11/13).

(2) جلول البدوي، أبو محرز الوهراني، هنا الجزائر، ع، 29، (نوفمبر 1954).

(3) أحمد بن ذياب، الصنوبري، مذهبه في الطبيعة، هنا الجزائر، ع، 33، (مارس 1955).

(4) أحمد بن ذياب، أدب علي بن الجهم، البصائر، ع، 316، (1955/4/24).

(5) طه حسين، حافظ، وشوقي، دار مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1933، ص، 61.

3 ـ التأثر بمدرسة الإحياء العربية:

أحسب أنه من العوامل الأساسية التي ساعدت على انتشار أدب مدرسة الإحياء في الجزائر، اتجاه الحركة الإصلاحية، وموقفها السلفي الواضح من قضايا الفكر والثقافة. فما كان إعجاب الحركة الإصلاحية بأدباء النهضة العربية وشعرائها يتوقف عند حدود القراءة، والمتابعة، ولكنه تجاوزها إلى التشرب والتقليد، فكان المدرسون يحفظون قصائد شوقي، وحافظ، والرصافي، ويحفظونها بالتالي لتلامذتهم، ويعطونهم أبياتاً منها يطلبون منهم تشطيرها أو تخميسها، أو معارضتها، ويعقدون لهذا منافسات يرصدون لها جوائز تشجيعية.

وهذا محمد الهادي السنوسي الزاهري أحد شعراء تلك الفترة يعبر عن المكانة المرموقة التي كان هذا الأدب يحتلها من نفوس الأدباء الجزائريين، ويعترف بفضل الشعراء المشارقة ومزيتهم في تنشأة الشعر الجزائري الحديث، وتكوينه، يقول:

«من منا معشر الأدباء الجزائريين من لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الكبرى الأولى (14-18) على ما ظلت تنتجه مدرسة إسماعيل صبري، وحافظ، وشوقي، وطه حسين، والعقاد، وأحمد أمين، والمنفلوطي، والزيات، وغيرهم من رجال الرعيل الثاني، للنهضة الأدبية في الأقطار العربية... [1] كان أساتذتنا لا يفتأون يتخيرون لنا من منظومهم، ومنثورهم ما يؤثروننا به لتثقيف عقولنا، وإصلاح ألسنتنا، وتبصيرنا بما تجود به المدرسة الحديثة في عالم العرب، وكان النتاج الفكري لهؤلاء يعمل في الطلبة هنا، أكثر مما تعمل فيهم مدارسهم التي

---

(1) يقصد بالرعيل الأول أمثال: رشيد رضا، وعبد العزيز جاويش، وطنطاوي جوهري، وعلي يوسف، وغيرهم.

ينتمون إليها، على اختلافها، فكونت بينهم إنسجاماً، ونفخت فيهم روحاً[1].

وتجدر الملاحظة هنا بأن ذكر «السنوسي» لكل من العقاد، وطه حسين، إنما جاء على لسانه، لأن هذين الكاتبين يعدان من مشاهير الكتاب المعروفين بإنتاجهما الغزير آنئذ، ولا يدل إطلاقاً على انتشار مذهبهما التجديدي في الأوساط الأدبية الجزائرية، وذلك لأنه عندما كانت مدرسة «الديوان» تثير معاركها القلمية ضد مدرسة الإحياء، وعلى شوقي بصفة خاصة، وعندما كانت المناقشات حامية الوطيس بين طه حسين والرافعي، كان الأدباء الجزائريون يظاهرون مدرسة الإحياء ولا يظاهرون مدرسة الديوان، ويقفون إلى جانب الرافعي، ضد طه حسين، بل إن الأوساط الأدبية في الجزائر كانت في هذه الفترة بالذات مبهورة الأنفاس، وهي تتابع بشغف كبير، وإعجاب لا نظير له إنتاج حافظ وشوقي، وكانت تحلهما محلة الزعماء والمصلحين من أمثال محمد عبده، ورشيد رضا، وسعد زغلول، ومصطفى كامل، وقد تجاوزت هذه الصلة الوثيقة حدود المتابعة والإعجاب إلى اعتناق الطريقة، وتقليد الأسلوب، فلا نكاد نجد شاعراً واحداً في العشرينيات والثلاثينيات إلا وهو يقر بفضل شوقي وحافظ والرصافي عليه، ويعترف بتتلمذه لهم[2].

بل إن التلقي عن مدرسة الإحياء، كان من نصيب المتطرفين في التقليد، والداعين إلى التجديد على حد سواء.

فإن بعض الشعراء قبل الحرب العالمية الأولى كانوا «إذا اختطفت

---

(1) هنا الجزائر، ع، 5، (1954/7/27)، ص، 4.

(2) انظر، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج، 1، ص، 140، 171-178.

المنية، شيخاً من بين تلاميذه قلد كل واحد منهم مراثي حافظ إبراهيم، وبعث ببنت لياليه إلى الجرائد. . .»[1]

وحتى رمضان حمود الذي يعتبر رائد الدعوة إلى التجديد في الشعر الجزائري الحديث، وهو الوحيد الذي تفطن إلى مآخذ شعر شوقي فأوضحها، وبيّن نقاط الضعف في شعره وانتقدها، لم يستطع أن ينكر بأنه تلميذ لمدرسة شوقي وحافظ والرصافي ومطران، وأنه إذا استحسن قصيدة لأحدهم حفظها[2].

وعندما راح الوطن العربي يعقد المهرجانات الأدبية لتكريم شوقي ويضع تاج إمارة الشعر على رأسه، اهتمت الأوساط الأدبية في الجزائر، بهذا الحدث واعتبرته حدثاً تاريخياً، والتفت إليه المصلحون لفتة خاصة، ودعا ابن باديس الكتاب والشعراء الجزائريين ليشاركوا في تكريم «شاعر العرب» بأن يرسلوا بما تجود به قرائحهم في هذا الموضوع، ليتلى في حفلة ستقيمها «الشهاب» بإدارتها، «ثم تجمع تلك الرسائل والقصائد وتطبع في كتاب يبقى تذكاراً لهذا الاحتفال. .»[3]

وقد سارع الأدباء إلى تلبية هذا النداء، وكادوا يعقدون حفلة التكريم تلك، غير أن الإدارة الاستعمارية منعت هذه التظاهرة الثقافية. . .[4] حين أعطتها بعداً سياسياً، وفسرتها تفسيراً قومياً.

ويغتاط الجزائريون من هذا التصرف العجيب الذي قطع منهم

(1) سعد الدين بن أبي شنب، مجلة كلية الآداب، جامعة الجزائر، ع، 1، (1964)، ص، 59.

(2) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج، 1 ص، 171.

(3) الشهاب، ع، 81، (1927/1/27).

(4) الشهاب، ع، 105، (1927/7/14)، والنص لابن باديس.

القول بين الصدر والحلقوم...»[1] في وقت سمحت فيه السلطات الفرنسية لأبناء فرنسا بأن يحتفلوا بشوقي في باريس، ولم تسمح لأبناء العربية أن يحتفلوا به في الجزائر..»[2]

على أن هذا الموقف المتعسف، أن حرم الجزائريين شرف المشاركة الفعلية، فإنه لم يستطع أن يحرمهم لذة الاطلاع والمتابعة لكل ما يجري وما يقال في المهرجان الذي انعقد بالقاهرة، فقد راحت جريدة «وادي ميزاب» الأسبوعية تنقل أنباء الحفل عن الجرائد المشرقية التي تصل تونس[3]، وتنشر جل ما قيل في ذلك المهرجان من قصائد وأبحاث، أوردت كل ذلك في ثلاث وعشرين حلقة متتابعة، مخصصة له في كل عدد الصفحة والصفحتين، وقد أفصحت إدارة الجريدة عن سر هذا الاهتمام، فإنها لم تكن ترى هذا المهرجان عيداً خاصاً بشوقي والمعجبين به، بل لأنه عيد للغة العربية، ورباط يجمع بين الناطقين بالضاد، بروابط الاتحاد، زيادة لما للمحتفل به من فضل على الأدب العربي، فكان إذاً من الواجب على أدباء العربية «أن يهتموا به، ويعرفوا كل شيء يقال عنه»[4].

ويوم أن انتقل شوقي إلى رحمة الله، استقبلت الأوساط الأدبية هذا النبأ بهلع شديد، وحزن عميق، واعتبرت فقدانه كارثة عظمى، وخسارة لا تعوض، فبموته انهد ركن عظيم من أركان العروبة والإسلام، والشرق.

---

(1) محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص، 144.
(2) الشهاب، ع، 105، والكلمة لابن باديس.
(3) وادي ميزاب، لصاحبها أبي اليقظان، كانت تحرر بالجزائر، وتطبع بتونس، طوال المدة التي كانت تصدر فيها (1926-1929)، وهو ما سمح لها بالاطلاع على وقائع المهرجان. انظر الأعداد، (36 - 59).
(4) الاحتفال بتكريم أمير الشعراء العرب، وادي ميزاب، ع، 36 (1927/6/18).

وعن هذا الحدث كتبت «الشهاب» تقول:

«مات شاعر الإسلام الذي كان يعتز بمفاخره، ويشدو بمآثره، وينطق بلسانه... مات شاعر العربية الذي تشرب روحها، وتملكت هي روحه، فحمى أسلوبها ونغمها وحمل لواءها خفاقاً في الآفاق، كما توج على شعرائها في الأقطار باستحقاق.. مات شاعر الشرق الذي كان يهتز قلبه لهزاته، وتضطرب حياته لاضطراباته... فيدوي صوته حتى لتتحرك منه جبال... وتسري كهرباؤه حتى لترتبط بعد الشتات أوصال...»[1]

أما جريدة «وادي ميزاب»، فقالت:

...إذا ما بكينا شوقي، فإننا نبكي شاعرية من معجزات هذا العصر نبكي شعراً فياضاً، نبكي عاطفة إسلامية... نبكي غيرة وطنية، نبكي روحاً أنعشت لغة الضاد فبعثت فيها حياة جديدة.

إن فجيعتنا بشوقي، بعد أن بقي العزاء الوحيد بعد حافظ، لشديد، ومصابنا بهما لأليم، ونكبتنا بهما في وقت محنتنا، وفي عصر نحن أحوج ما نكون إليهما لنكبة لا تَعْدِلُها نكبة...»[2]

ذلك هو الإحساس العميق الذي كان الجزائريون يحملونه لشوقي وتلك هي العواطف النبيلة التي كانت تربطهم بأدبه فتجعلهم يؤثرون خطاه، ويتبعون سمته، إنها دوافع ممتزجة من القومية، والدين، ولحمة شديدة نسجتها يد الإسلام، واللغة العربية والمصير المشترك، وفي خضم هذه المشاعر، لا تلتفت حاسة الأديب الفنية إلى الناحية الجمالية إلا نادراً. ومكانة «حافظ ابراهيم»، لدى الأدباء الجزائريين لم تكن تقل

---

(1) الشهاب، ع 11، م 8، (نوفمبر 1932)، ص 605، والنص بدون عنوان وهو لابن باديس.

(2) سعيد، دمعة ميزاب الحارة، النور، ع 69، (1932/2/21).

عن مكانة «شوقي» لديهم، واهتمامهم بحافظ حياً وميتاً، لم يختلف عن اهتمامهم بشوقي فهو وإن لم يحظ بحفلة تكريم في حياته. فقد أبّنه «الطلبة المسلمون بالشمال الافريقي» في حفلة أقاموها لهذا الغرض «بنادي الترقي»[1] يوم وفاته، وعقدوا له حفلة أخرى بتونس، اشترك فيها شعراء من الجزائر وتونس، وطرابلس، وكان من أبرز ما كتب عن هذه المناسبة قصيدة لمحمد العيد آل خليفة الذي كان شديد الإعجاب بشاعرية حافظ، ونتبين من خلال قصيدته تلك، مدى التفجع الشديد الذي تركه موت حافظ في نفسه:

قم عز مصر، وعز الشرق أقطارا	ففحل مصر خبا كالنجم وانهارا
خطب جرى في ضفاف النيل زلزلة	وثار ملء جواء الشرق إعصارا

إلى أن يقول موضحاً الأسباب التي جعلته يعتبر موت حافظ زلزلة وإعصاراً هزت الوطن العربي كله:

يا راحلاً ونوادي الشرق تندبه	ولهى، وترفعه كالشرق مقدارا
.. عزاء مصر عزاء الشرق في فلك	سلس القريض فما استخذى ولا جارا
أقام قائمة الدنيا وأقعدها	ودام فيها عشيات وأبكارا
وفي الجزائر من وجد بمأتمه	هول عليه طغى كالموج تيارا

(1) نادي الترقي هو منبر الحركة الإصلاحية بالعاصمة، رابط به الشيخ الطيب العقبي منذ سنة 1929، انظر، تفاصيل ما جرى في حفل أقيم بهذه المناسبة في 1933/2/22، بنادي الترقي، في جريدة «الحياة»، ومما جاء في البرقية التي أُرسلت إلى الشعب المصري من المحتفلين ما يلي «... فالأدباء والشعراء الجزائريون المجتمعون بالعاصمة في نادي الترقي لإقامة حفلة خالدة لإحياء ذكرى النجمين الآفلين، يقاسمون الأمة المصرية في مصابها الأليم، الذي هو في الحقيقة مصاب الأقطار العربية والأوطان الإسلامية..»، الحياة، ع 2، (1933/4/8).

وابن الجزائر بابن الشرق مرتبط   وإن أحاطت به الأشواك أسوارا[1]

وأصبح إحياء ذكرى الشاعرين تقليداً أدبياً، وامتدت العناية بهما طوال الثلاثينيات والأربعينيات، فنجد أحد الكتاب في سنة 1950 يخصص لذكرى وفاة شوقي مقالاً مطولاً بلغ إحدى عشرة حلقة تنويهاً بهذا الشاعر الذي «تنكس علم الشعر الخافق بعده، وتهدم بنيانه الشامخ، وانطفأ كوكب الشرق، وانكسرت القيثارة التي ملأت الدنيا شجى . . .»[2]

ويحيي بعض الشعراء ذكرى شوقي وحافظ بعد عشرين سنة من وفاتهما، وتشيد مجلة «هنا الجزائر» المعروفة بنزعتها التجديدية، وميلها إلى الشعر الرومانسي بذكراهما تخليداً لهذين الشاعرين اللذين «حملا صولجان الشعر وحدهما دهراً طويلاً . . .»[3]

ذلك لأن هذه الذكرى لم تعد في مفهوم الأدباء الجزائريين تأبيناً يُقام لحافظ أو لشوقي، وإنما هي إحياء لذكرى معان تتصل بالعواطف القومية، وتستلهم أمجاد العروبة، وروحانية الإسلام[4].

---

(1) الشهاب، ج 10، م (8 أكتوبر 1949).

(2) محمد بن دَدُوش التلمساني، الصريح (التونسية)، انظر الأعداد (42-53) (949/11/19).

(3) جلول البدوي، حافظ وشوقي، هنا الجزائر، ع 9، جانفي 1953، ص 11,10.

(4) يقول ابن باديس في هذا الصدد: «إننا باحتفالنا بذكرى شاعري العربية العظيمين: شوقي وحافظ، نكرم سبعين مليوناً من أبناء العربية الذين يعدون العربية لغتهم القومية، ونكرم خمسمائة مليون من أبناء الإسلام الذين يعدونها لغتهم الدينية، ونكرم الأمم المتمدنة جمعاء، التي يعرف أكابر علمائها المنصفين مزية اللغة العربية التاريخية على العلم والمدنية» عن الشهاب، ج 4، م، 10، (مارس 1934)، وفي هذا العدد أيضاً قصيدة لمحمد العيد في هذا الموضوع مطلعها:

ادركوا بالعطف أما ثاكلا   لم تبارحها عوادي البرحاء
رزئت بكرين لم ترزأهما   قط أم مبكر بالنجباء.

وإذا تركنا هذه المظاهر القومية العامة التي تلتقي عندها مشاعر القومية والدين لم يعينا العثور على مظاهر فردية تتجلى فيها سمات التأثر الأدبي، والتقليد الشعري برواد مدرسة الإحياء تتجلى لنا حيناً، في هذه الرغبة التي نلمسها عند الكثير من الشعراء في تخميس، أو تشطير، أو معارضة هذه القصيدة أو تلك. وتتجسم حيناً آخر في اقتباس الأبيات، والأشطر، وفي تضمين معانيها وأفكارها[1]. فكان شعر شوقي عند ابن باديس النموذج الذي يضعه لطلابه، ويطلب منهم النظم على منواله شكلاً ومضموناً. كما جاء ذلك على لسان أحد تلامذته وهو محمد الهادي السنوسي الزاهري حيث يقول: «وكان الشيخ ابن باديس يختار لطلابه نماذج من شعر شوقي غالباً، ويطلب منهم الكتابة على منواله (فلسفة وعربية). . . »[2].

وقد يبالغ بعضهم في إبراز إعجابه فيخيل إليه بأن «شعر الأمير» هو نهاية البراعة ومنتهى المقدرة، وإليه وحده يجب أن تشرئب أعناق الشعراء لأنه المثال الذي يحلمون بالوصول إليه ذات يوم، وأنه في مكنة الشمال الافريقي، أن ينجب أمثال شوقي لو ساعدته ظروفه المادية والمعنوية، كما يعبر عن ذلك الشاعر مفدي زكرياء حيث يقول.

. . . ليس الشمال بمثل شوقي عاجزاً — لو أن في بعض النفوس سخاء
إن الجزائر كالكنانة حرة — تلد الرجال وتنجب العظماء. . . »[3]

(1) لا يسمح المقام الاتيان بالشواهد هنا وهي كثيرة، (انظر الفصل المتعلق بالبنية العامة وتطورها من هذا البحث).
(2) محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر، ج2، ص 97.
(3) من قصيدة لمفدي زكرياء، ألقاها في المؤتمر الخامس لطلبة الشمال الافريقي المنعقد بتلمسان، في سبتمبر 1935، ونشرت بجريدة الأمة، ع 43، (1935/9/24).

وقد يتخذ هذا الإعجاب صوراً «فيتحول إلى نزاع بين المتعصبين لشوقي، والمتعصبين لحافظ»[1]. ولكنهما في النهايـة، عند الأغلب الأعم - يمثلان، كلاهما قمة البراعة، مما جعل البعض يقول في صياغة ضعيفة:

ولن تجد مثل شوقي حين تنصفه شعراً ولو بين غير العرب والعرب
العبقري الذي في النيـل آيـته تعلو على آية الكتاب في الكتب
الشـاعر الفـرد، في مرقى بـدائعه الطائر الصيت في الأجيال والحقب...»[2]

على أن هذا الإعجاب بشعراء مدرسة الإحياء لم يتميز به شعراء عهد الإصلاح وحدهم، بل إننا نجد من بين المعجبين شباباً ظهروا على المسرح الشعري بعد الحرب العالمية الثانية، وتأثروا في اتجاههم بمدرسة المهجر، وجماعة «أبولو» كمحمد الأخضر السائحي مثلاً.

فهو معجب أيما إعجاب «بالبارودي» الذي لم يعتبره رائداً للشعر العربي في العصر الحديث فحسب، بل ذهب إلى أن البارودي يمتاز بمميزات تفرد بها وحده «في الشعر الإسلامي كله» وهي «الملكـة الشعرية الرصينة البالغة: والإجادة اللغوية، والبيان العربي الجميل، هذه العناصر التي شكلت منه زعيماً ناجحاً للبعث الشعري ورائداً مقتدراً أعاد إلى الشعر الحيوية والجمال.. فجاء خلقاً جديداً مستكملاً أدوات القوة والحياة...»[3]

والحق أن الأدباء الجزائريين في إعجابهم القوي هذا بشعراء

---

(1) انظر، البصائر، ع 297، (1954/12/17).

(2) من قصيدة لمحمود بن دويدة، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2، ص 144.

(3) محمد الأخضر السائحي، البارودي رائد الشعر في العصر الحديث، هنـا الجزائـر، ع 127، (أوت، 1954).

الإحياء عامة، وبشوقي خاصة، لم يكونوا بدعاً من الشعراء أو الأدباء في الوطن العربي، فقد كان هؤلاء أيضاً يتلقفون شعر شوقي وحافظ، والرصافي، لكون هذا الشعر يعالج في مضامينه واقعهم، ويلمس أذواقهم، ويثير مشاعر العروبة والإسلام فيهم.

على أن ما نسميه نحن اليوم شعراً تقليدياً أو محافظاً كانوا هم يطلقون عليه شعراً عصرياً، فقد كان هذا الشعر بالنسبة لزمانهم، وظروفهم، وبيئتهم، وثقافتهم شعراً جديداً، إذا ما قيس بشعر ما قبل الحرب العالمية الأولى.

لهذه الأسباب مجتمعة بات هذا الشعر يمثل عنصر الإحياء عند الأدباء الجزائريين، وأصبح القبلة التي تشد أنظارهم، والنموذج الذي يستلهمون منه أشعارهم.

ثم إن الحركة الإصلاحية كانت من الأسباب الكبرى في توجيه الأدباء إلى هذه الوجهة على النحو الذي ذكرناه سابقاً، لأنها لم تكن تتلقف كل ما يأتيها من المشرق دون اختيار، وإنما كانت تقف موقف الحيطة والحذر من المدارس الحديثة والتيارات التجديدية، بينما كانت تتابع وتؤازر الاتجاهات الأدبية المحافظة الرصينة، وتوجه الشباب بالتالي إليها. اختيار مبني على فكرة الحركة الإصلاحية، واختياراتها الأساسية، فهي تربط قضايا الفكر والثقافة، والأدب بالدين الإسلامي دوماً، ومن هنا نفهم تلك المواقف التي طالما وقفتها من حركات التجديد في المشرق العربي، وكيف كان رجال الإصلاح ينتصرون للمواقف ذات الطابع المحافظ، وكيف كانوا يقبلون على قراءة إنتاج من عرف بهذه النزعة، ويزورون من أصحاب الاتجاه المعاكس. إن البراعة الأدبية، والأصالة الفنية هما اللتان كانتا تجتذبان ألباب بعض الأدباء الجزائريين فيقبلون على قراءة إنتاج أحمد حسن الزيات،

ومنصور فهمي، والرافعي، وطه حسين، وتوفيق الحكيم، والعقاد، وهيكل، وزكي مبارك، إلا أن الأكثرية إلى أحمد أمين، والزيات، والرافعي أميَل «لأن هؤلاء لم يصنعوا أدبهم من الجديد كله، ولا من القديم كله بحثوا في القديم بجديد الغرب، وفي الحديث بقديم الشرق، فلم يعرف المسلم على ما كتبت أقلامهم إلا ما أفادوه من نهضة الغرب العلمية، وروحانية الشرق الدينية...»[1]

وأثناء المعارك الأدبية التي احتدمت بين الرافعي ومؤيديه من طرف وطه حسين والمتشيعين له من طرف آخر، وقف أغلب الأدباء الجزائريين منتصرين للطرف الأول على الثاني. بل إنَّ ابن باديس، وأبا اليقظان والزاهري كانوا يهاجمون طه حسين ويسلكونه مع المارقين والملحدين[2]، بينما كان الرافعي من آثر الكتاب عندهم، وكان له في الجزائر تلامذة تخرجوا في مدرسته. ومريدوه طالما انتصروا لأفكاره، وتلك شهادة أحدهم حيث يقول: «وكل أديب كبير في مصر، له أنصار وأشياع، في بلاد المغرب العربي، فللإمام مصطفى صادق الرافعي، أنصار ومعجبون، وهو أكثر الأدباء المصريين تلامذة وقراء في هذه البلاد...»[3]

ويوضح لنا مريد آخر علة هذا الإعجاب الشديد قائلاً: «أحببته لأنه سما بأدبنا الذي يمت إلينا، وانتزعه من بين المؤثرات التي تشينه، وتغير من طابعه الشرقي الإسلامي، وحمى تراثنا الفكري من أن تتسلط

---

(1) محمد الهادي السنوسي، هنا الجزائر، ع 27 (جويلية) 1954، ص 3.

(2) انظر، الشهاب، الأعداد، ج 8 م 5 إلى ج 12، م 5، أيضاً وادي ميزاب عدد 119 (1929/2/1) أيضاً محمد السعيد الزاهري، الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير، ط. دمشق، 1931، ص 26. أيضاً، الزاهري، طه حسين شعوبي ماكر، الصراط، ع 4 (1933/10/9).

(3) محمد السعيد الزاهري، مكانة مصر في المغرب العربي، الرسالة، ع 135، (1936/2/3).

عليه أذهان هذا العصر الملقحة، التي ما تزال تحاول أن تسطو عليه[1]، لهذا كان الرافعي في اعتبار الشباب الجزائري، ولا سيما الإصلاحي منه «إماماً من أكبر من عرفنا من أئمة الأدب في القرون المتأخرة، اتخذ لنفسه طريقة لم يسلكها من قبله، وقد عسر سلوكها على من بعده، جمعت بين قوة الأسلوب، ومتانة التعبير، وسحر البيان، ونبل الغرض، والغوص على جواهر المعاني، وكان في طليعة من أشهر السلاح في وجه الشرذمة المارقة التي قامت ترمي العربية بالقصور والعجز. . .»[2].

ولعلنا لا نستطيع أن ندرك تمام الإدراك أسباب هذا التشبث القوي بالتراث، إلا إذا أدركنا ما كان يتعرض له هذا التراث من محاولات المسخ والتشويه من طرف المستعمر الفرنسي، ومن تخرج في مدارسه. وقد كشف أحد تلامذة الرافعي المتحمسين له عن هذا الهدف وهو يوضح أسباب تعلق الجزائريين بالرافعي، حين ذهب إلى أن المزاج الديني في الجزائر، وشخصية الجزائر العلمية تجعلانها يؤثر الرافعي لأصالة أدبه، ولأن الجزائر وهي تحت الاحتلال الفرنسي «مفتقرة إلى جيش من البلغاء يرابطون تحت راية القرآن» كالرافعي، ليغرسوا معانيه في النفوس، وينعشوا العربية التي يصرّ الاستعمار على قتلها في الجزائر. . .»[3]

غير أنه لا بد أن نشير هنا، بأن هذا الانتصار القوي للأدب

---

(1) المقال بإمضاء: ب. ز، الرافعي بمناسبة ذكراه الأولى، الشهاب، ج 7، م 14، (سبتمبر 1938) ص 58.

(2) عبد المجيد حيرش، الرافعي، الشهاب، ج 5، م 13، (جوليت 1937)، ص 248.

(3) هذه فقرة من مقال لمحمد علي دبوز، وهو معروف بحماسته الشديدة لأدب الرافعي، وقد كتب عنه سبع مقالات مطولة، تحت عنوان: «وقفة على دار الرافعي وقبره»، انظر البصائر، ع 366، (1955/10/2).

التقليدي والتشبث بالتراث، في الشعر الجزائري، لم يشجع تطور الأدب حسب منظور التيارات الأدبية الحديثة آنئذ، ولم يهيء لها المناخ الذي يترعرع فيه لأن الأدب الجزائري، كما أشرت إلى هذا سابقاً، قد عرف وفي هذه الفترة بالذات أدباء ونقاداً وشعراء راحوا يدعون إلى التجديد، ومسايرة الحركة الأدبية في المشرق العربي والمهجر، ولكن صوتهم ظل ضعيفاً، خافتاً.

ومن بين هؤلاء «رمضان حمود» الذي تبنى الاتجاه الرومانسي، وأعجب به في حماسة شديدة، وانتقد الرؤية النقدية القديمة، وبين ما في شعر شوقي من نواحي سلبية، ودعا إلى تطعيم الأدب العربي بالتفتح على الآداب الأجنبية عن طريق الترجمة[1]، غير أن هذه الدعوات ظلت حتى ما قبل الحرب العالمية الثانية نظريات في حيز الصحف، ولم تر النور أو التطبيق العملي إلا في أواخر الأربعينيات مع ظهور جيل جديد.

وقد عرض «أحمد رضا حوحو» وهو من الداعين إلى التجديد في الأدب بالاتجاه المحافظ عندما انتقد المنهج الذي تتبعه جريدة البصائر، وهي لسان حال جمعية المسلمين الجزائريين الإصلاحية، من أنها، «لا يمكن أن يتسع صدرها لعموم جنونيات الأدب، والأدب جنون، لأن العبقرية جنون لا يؤمن بالحدود، ولا يعرف القيود ولا يخضع لنظام، وإلا فهو الكلام عند النحاة والشعر عند العروضيين. . . ولجريدة البصائر عذرها فهي لسان حال حركة لا يمكنها أن تحيد عن خطتها لتتبع هوس أديب لا تدري أي مسلك يسلكه فيها. . .».

. . . تريد نهضة أدبية فهل تريدها جديدة زاخرة بالحيوية

(1) انظر محمد ناصر، رمضان حمود، الشاعر الثائر، المطبعة العربية (غرداية 1978)، ص، 115.

والتجديد، أم تريد منا أن نستمر في نفخ تلك الجثة الميتة، والسير على غرار تلك الطريقة التقليدية...»[1]

ويرجع بعض شباب الحركة الإصلاحية هذا التأخر إلى مناهج التعلم سواء منها تلك المناهج المتبعة في المعاهد العالية التي تخرج فيها الجزائريون كالأزهر والزيتونة والقرويين، أم تلك المناهج التقليدية المعروفة في الكتاتيب والمدارس داخل الجزائر، وأمام هذا الواقع لم يكن أمام الشباب المتحمس للتيارات الحديثة إلا أن يعتمد على نفسه، ويكوّن ثقافته بعصا ميته «وهؤلاء قليلون جداً»[2].

وكان من بين المعلمين الأدباء من رجال الحركة الإصلاحية نفسها من تفطن للنواحي السلبية لتلك المناهج التي تبالغ في الاعتماد على حفظ التراث، والوقوف عنده دون الاحتكاك بالأدب الحديث، أو دون دفع الطلاب لتكوين ملكاتهم الشخصية.

وذلك ما دفع «باعزيز عمر» إلى انتقاد من يسميهم «أدباء الرواية، والنقل البليد»، أولئك الذين علقوا أنفسهم بالمعلقات والقصائد الطوال من كل ما يلتقطونه من دواوين الشعر دون تذوق أو اختيار، فقتلوا بذلك مواهبهم، لأنهم عندما حاولوا أن يتأدبوا كان أدبهم صورة لما حفظوه للأدباء من جيد القول ورديئه، لا صورة لمواهبهم الفياضة، وملكاتهم، فضاعت بذلك شخصياتهم الأدبية...»[3]

وخلاصة القول أنه كان وراء هذا الاتجاه المحافظ ـ رغم سلبياته

---

(1) أحمد رضا حوحو، ما لهم لا ينطقون، البصائر، ع 211، (1952/12/29).

(2) حمزة بوكوشة، شؤون وشجون، البصائر، ع 152، (1951/4/23).

(3) الفتى الزواوي، مقامات الحريري، الشهاب، ج 11، م 11 (فيفرى 1936)، ص 601، بتصرف.

التي لا تخفى ـ هدف سياسي، وبعد قومي، وما كان لحركة سلفية قوامها اللغة العربية والدين الإسلامي، وهدفها الأول هو بعثهما والحفاظ عليهما في الجزائر المستعمرة، أن تحيد عن هذا الاختيار، أو أن تنتمي لغير هذا التيار، فإن مكانة اللغة العربية من أهلها ليست كمكانة غيرها من اللغات من أصحابها «... لأن اللغة العربية لغة دينية قبل كل شيء، ففي الحفاظ عليها حفاظ على الدين نفسه، وقد عرفت قديماً، مواقف سخط الأئمة والعلماء ورجال الدين على الشعراء الذين يحاولون الخروج على هذه المحافظة...»[1].

4 -المفهوم التقليدي المحافظ للشعر:

ظل مفهوم الشعر عند الشعراء المحافظين التقليديين، مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمفهوم النقاد العرب القدامى له. فقد التزموا في الأغلب الأعم تلك الشروط والتحديدات التي وضعها أمثال قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، وابن قتيبة في الشعر والشعراء، والآمدي في الموازنة، والجاحظ في البيان والتبيين، وابن رشيق في العمدة.[2]

وتدل النصوص النقدية ـ على قلتها ـ بأن الشعراء الجزائريين والإصلاحيين منهم بصفة خاصة، كانوا يعيشون فترة إحياء حقيقية، مما جعلهم يصدرون في نظرتهم إلى الشعر، وماهيته، عن نظرة تحاول إحياء تراث الأدب العربي إحياء كاملاً، ولم يكن ذلك هو موقف الشعراء الإصلاحيين وحدهم، وإنما هو موقف عرفة النقد في المغرب العربي

---

(1) انظر، د. طه حسين، حديث الأربعاء، ج 1 دار المعارف، مصر، 1962، ص 12.
(2) انظر آراء هؤلاء النقاد عن ماهية الشعر في كتاب: د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، 1964، الصفحات: 29-50.

كله[1]، وبالعودة إلى مقالة نشرها أحمد الأكحل في جريدة النجاح[2]، وإلى المقدمة التي قدم بها أبو اليقظان ديوانه[3]، وإلى آراء محمد السعيد الزاهري[4]، ومحمد الهادي السنوسي[5]، والطرابلسي[6]، نتأكد من قناعة شعراء الحركة الإصلاحية بتعريف النقاد العرب القدامى للشعر وتحديدهم له، وتأثرهم بهذا التعريف، وبالتالي صدورهم عنه في أعمالهم الشعرية.

يحاول أحمد الأكحل أن يعرف الشعر، فلا يخرج عن المفهوم التقليدي المعروف، فيقول بأنه «الكلام الموزون المقفى: السهل العبارات، ذو الخيال البديع، والاستعارات البليغة الفائقة، والمعاني الرقيقة الشائعة دون الغريبة، لأن البلاغة ما فهمته الخاصة والعامة..»[7]

من هذه العبارات يتبين لنا بوضوح ذلك المفهوم التقليدي الذي ينص على روح الاعتدال في التعبير، وعدم الإيغال في الاستعارة وفي الخيال، وتطالعنا هذه النظرة النقدية القديمة التي تهتم اهتماماً جلياً بمراعاة المقام، ومقتضى الحال، ومن ثم فإن ما ساقه أحمد الأكحل من تعريفات للشعر لا تتعدى كونها مجرد إعادة لما جاء في كتب النقد القديمة، بل إننا نوافق الدكتور محمد مصايف من أن أحمد الأكحل

---

(1) انظر: د. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي: ص 29.
(2) أحمد الأكحل، ما هو الشعر؟ النجاح، ع 828، (1929/11/20).
(3) ديوان أبي اليقظان، الصفحات: 4-20.
(4) محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص 187.
(5) المصدر السابق، ص 7، أيضاً المصدر السابق، ج 2، ص 10.
(6) وادي ميزاب، ع 22، (1927/3/4).
(7) النجاح، ع 828.

يكاد ينقل تعريفه هذا عن كتاب «نقد الشعر» لقدامة بن جعفر نقلاً حرفياً[1].

أما أبو اليقظان فهو يقدم لنا في مقدمة ديوانه ـ الصادر في سنة 1931 ـ الذي يعد من بواكير الشعر الجزائري الحديث[2]، تصوراً عاماً لمفهوم الشعر، ووظيفته، ورسالة الشاعر في الحياة والمجتمع، ولكن أبا اليقظان في تعريفه للشعر، لم يخرج عن التعريفات التي نجدها في «العمدة» لابن رشيق القيرواني[3]، ولا سيما في حديثه عن القيمة الاجتماعية للشعر كما تأثر بابن طباطبا في «عيار الشعر» وبخاصة حيث يتكلم عن وجوب اختيار البحر الملائم للغرض الذي يرغب الشاعر النظم فيه. وما تستوجبه صناعة الشعر من مراجعة وتنقيح[4].

غير أن اللافت للنظر حقاً، هو أن الشعراء الإصلاحيين، لم يقفوا وقفات طويلة في تحديد ماهية الشعر وتعريفه، وكأنهم اكتفوا في ذلك بمقولة النقاد القدامى، وسلموا بها دون محاولة الإضافة إليها أو مناقشتها، في حين نجدهم يولون أهمية كبيرة لوظيفة الشعر ودوره ومكانته في الحياة والمجتمع، ويناقشون مهمة الشاعر ورسالته في

---

(1) د. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 30.

(2) صدر هذا الديوان بالعاصمة عن المطبعة العربية التي يملكها أبو اليقظان، وهو يعد باكورة أعمالها واستقبلة الأدباء والشعراء في المغرب العربي بحماسة، وعد من بوادر النهضة الأدبية في الجزائر. انظر تقريظاً مسهباً له من طرف، ابن باديس، في الشهاب، ج 10، م 7 (أكتوبر 1931)، وانظر جريدة النور، الأعداد: 9، 10، 11، 13، 14، 15، 16، 18، 19، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 28، 31، 32، 33، 34.

(3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، للحسن بن رشيق القيرواني، جزءان، مطبعة السعادة، ط. (2)، القاهرة 1955، ج1، ص 40-41، 46، 49، 50.

(4) ابن طباطبا (محمد بن أحمد)، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956، ص 5-6.

التوجيه، والتوعية، فإن الشعراء الإصلاحيين، وهم ينظرون إلى وظيفة الشعر، ودور الشاعر في المجتمع لم يكونوا مقلدين بصفة عامة وإن بقوا في نظرتهم محافظين، وهم لم يكرروا أقوال النقاد العرب القدامى، وإنما حاولوا أن ينظروا إلى هذا الجانب من زاوية واقعهم وظروفهم السياسية والاجتماعية ويستفيدوا من الشعر في سبيل نهضة البلاد ورقيها وإصلاحها، وهذا ما يفسر لنا إعطاءهم هذه القيمة للشعر دون سائر الفنون الأدبية الأخرى، وهذه نظرة وإن كانت في أصولها قديمة الجذور، فإنها أيضاً تستجيب للواقع الجزائري الذي كان في بداية نهضته، وفي أوليات مواجهته للثقافة الغربية الدخيلة، باعتبار أن الشعر يمثل وجهاً ناصعاً من وجوه الحضارة العربية المعروفة بفصاحتها وبيانها. يقول أبو اليقظان: «اعلم أن آداب كل أمة مرآتها، ومرآة الأدب الشعر فالشعر هو مظهر، تظهر فيه مشاعر الأمة، وتتجلى فيه أحوالها، وتتراءى للرائي نفسيتها، ويعرف به درجة مزاجها العقلي...»[1].

أما محمد الهادي السنوسي فيضع الشعر والشعراء في الطليعة المواجهة لتحمل أمانة الإصلاح، والتوجيه، ووحدة الصفوف، والوقوف أمام أطماع النفعيين من المعمرين، ومن ثم فإنه لا غنى لأية أمة عن الشعر والشعراء[2].

وقد تردد هذا الإلحاح على الأدب بعامة والشعر منه بخاصة حتى في تلك الفترات المعروفة بنضالها السياسي، وصحوتها الوطنية المجابهة للاستعمار، فهذا مفدي زكرياء يدعو إلى العمل الجماعي لرفع منزلة الشعر والأدب «بتأسيس جمعية إخوان الأدب» وبذلك توضع لبنة

---

(1) ديوان أبي اليقظان، ص 4..

(2) محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2 ص15-16.

خالدة في بناية مستقبل الجزائر، فإن الأمة أدب ولغة، وأمة لا أدب لها لا كرامة لها. . . »[1]

إن النظرة التقليدية إلى كون الشعر «مرآة الأدب» كما جاء ذلك عند أبي اليقظان، أو هو مما لا غنى للأمة عنه كما جاء ذلك عند الهادي السنوسي، أو هو المصير والكرامة كما جاء ذلك عند مفدي زكرياء، لا يمكن أن يفسر على أنه مجرد تعلق بمفهوم نقدي قديم، أو تصور تقليدي درج عليه العرب وإنما هو فيما نحسب استجابة لواقع كان ينتظر فيه من الشعر أن يؤدي دوراً قيادياً هاماً في المجتمع في هذه الفترة بالذات. ولعل هذا يفسر لنا توافق نظرة النقاد في المغرب العربي الخاضع لواقع متشابه، حين اعتبروا الشعر على أنه المرآة، والسجل، والديوان «واعتمدوا عليها أكثر من غيرها في تحديدهم لماهية الشعر. . »[2]

غير أن الملاحظ في هذه النصوص النقدية ربطها الواضح بين الشعر والأخلاق، فإن الشعراء والنقاد الإصلاحيين يتصورون في تمسك شديد، وباتفاق يكاد يكون إجماعاً، أن رسالة الشاعر إصلاحية، توجهية، تعليمية، بل إن بعض النصوص تذهب إلى حد اعتبار الشاعر محاسباً على سلوكه الأخلاقي أكثر من غيره لأنه القدوة والمثال.

ففي مقدمة كتاب «شعراء الجزائر في العصر الحاضر» الذي يعتبر أول خطوة في النهضة الشعرية الجزائرية يذهب مؤلفه محمد الهادي السنوسي إلى اعتبار الشعر العربي أداة كفاح في سبيل تأصيل قيم

---

(1) جاء هذا في مقال لمفدي زكرياء، رد به على دعوة محمد السعيد الزاهري لتأسيس جمعية إخوان الأدب. انظر مقال الزاهري في البصائر، ع 11، (1936/3/20).
وانظر رد مفدي زكرياء في الأمة، ع 69، (1936/4/7).

(2) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 32.

الشعب الجزائري، ووسيلة من وسائل الرقي والنهوض، وهو من أجل ذلك يعتبر الشاعر في المجتمع رسولاً ذا رسالة سامية «إنه ذلك الفذ القادر الذي أوقف نفسه على بني جلدته، أو بني الإنسان جميعاً، يجاهد بفكره في سبيلهم ليهدي الضال، ويعلم الجاهل، ويضرب لأبناء البشر المثل العالية في السعادة وكمال الإنسان. . .»[1].

ونجد الاتجاه نفسه عند أبي اليقظان، فهو يولي أهمية بالغة للغاية التعليمية للشعر ويؤكد على ضرورته في بناء مجتمع متماسك متخلق فهو يراه «. . . فناً من الفنون الجميلة التي لا تكتمل حياة الأمة إلا بها ما دام القصد منه إيقاظ الإحساس، وتنبيه الشعور، وتنمية العاطفة، وتربية الوجدان، وتنوير العقل، وتهذيب النفس وكبح جماحها وحملها على أغراض شريفة بأخصر طريق وألطف إشارة. . .»[2] ومن ثم فهو ضد من يستخدم الشعر «. . . في إيقاد الفتن الساكنة، وإثارة القلاقل المخربة، . . وتحريك أوتار العشق والغرام، والإغراق في السخف والمجون والإدمان على الخمور والشحاذة والاستجداء ونحو ذلك. . .»[3].

ويتجلى المفهوم السلفي لدور الشعر عند بعض الشعراء بصفة أكثر وضوحاً، وأشد تركيزاً عندما يتصورون الشاعر نفسه فرداً مجنداً في إطار الحركة الإصلاحية يجب أن يقدم الدليل من نفسه في حسن السلوك والتحلي بالأخلاق الفاضلة.

فالطرابلسي[4]، لا يتصور الشعراء جديرين بهذه التسمية إلا إن

---

(1) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2، ص 10.

(2) ديوان أبي اليقظان، ص 7.

(3) المصدر السابق، ص 8.

(4) انظر ترجمته في الملحق.

اتصفوا «بعزة النفس، ذائدين عن حياض الدين، سالكين بأمتهم سبل النجاة.. ناهجين منهج الأخوة، متحدين على إعلاء كلمة الله...»[1]

وعلى الشاعر إذاً أن يسخر شعره لخدمة هذه المبادىء، فلا يكتب إلا عن المجد، ولا يتغنى بغير الشرف، وبهذا يحق له الريادة لهذا الشعب المتعطش إلى الدعاة المخلصين. وما دام الشعر في تصور أبي اليقظان موهبة، ومنحة يمنحها الله لمن يشاء من عباده، ونعمة جزيلة يسبغها على بعض منهم فقط فإن على الشاعر أن يقدر هذه النعمة، ويحافظ على هذه المنحة باعتباره إياها سلاحاً قوياً حاداً، لم يجعله الله في يده إلا لاستعماله «في درء مفسدة، ودفاع عن مصلحة».

وإن الشعر في مثل هذه المكانة ليهب الشاعر مكان القيادة والمسؤولية من أمته «ليعيش حراً عزيزاً، ومرشداً أميناً، لا عبداً مهيناً ومضلاً خائناً معطلاً»[2].

والواقع أننا نلمح في هذه النصوص النقدية إشارات خفية تدعو إلى توظيف الشعر أداة للكفاح السياسي الوطني إلى جانب استخدامه أداة للإصلاح الاجتماعي، ولكن هذه النصوص على قلتها لا تكاد تصرح بهذا الموقف نظراً للأوضاع الاستعمارية المعروفة.

فهذا محمد الهادي السنوسي يؤكد على دور الشاعر الجزائري في بعث الإحساس الوطني في المجتمع، وما ينتظر منه في هذا المجال، ويضرب لذلك مثلاً بشعراء الثورة الفرنسية بطريقة ذكية، ويبين للشعراء

---

(1) الطرابلسي، الشعر ومكانته، وادي ميزاب، ع 22، (1927/3/4).
(2) ديوان أبي اليقظان، ص 10.

الجزائريين ما كان «لفكتور هيجو»[1]، و «لامارتين»[2]، و «فولتير»[3]، من دور فعال في إيقاظ الهمم الفاترة فثارت ضد الظلم والاستبداد[4].

ونجد الموقف ذاته عند أبي اليقظان وإن استطاع أن يكون أكثر تبياناً من زميله السنوسي في إشارته إلى الدور المنتظر من الشعراء الجزائريين لمناهضة المستعمر، وذلك بـإلهاب الحمـاسة في قلوب مواطنيهم «فببيت من الشعر بعثت أمة من مرقـدها فـاقتحمت غمار الحروب، فاستردت مجدها، وأحيته بعد الاندثار. . .»[5] ولذا فهو يعتبر الشعر سلاحاً «لا تكمل حياة الأمة إلا به»[6].

أما الشاعر محمود بن دويدة[7] فيعتبر الشعر نظراً إليه من هذا الجانب خير كفيل بالرقي إلى أفق الكمال. . وصرح العز والرتب، لأن الشاعر يستطيع أن يثير الحماسـة، ويبعث الشعور الحي في أفـراد الشعب، بل إنه باستطاعته أن يكون رائداً للشعب في مقاومة المستعمر دافعاً إياه إلى إثبات ذاته، واسترداد حقه.

«. . . فكم كهرب الشعر مغلوباً على وطن   فجرد السيف يتلو آية الغلب. . .»[8]

---

(1) فيكتور هيجو: شاعر فرنسي من شعراء الرومانسية (1802-1885). انظر ترجمته في:
Grand Larousse Encyclopédique.T.5. (Hugo).

(2) ألفونس دو لامارتين: من شعراء الرومانسية الفرنسية (1790 - 1869)، انظر المصدر السابق (Lamartine) T. 6

(3) فرانسوا فولتير: كاتب ثوري فرنسي (1694-1778). المصدر السابق (Voltaire) T. 10.

(4) انظر محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2، ص 16.

(5) ديوان أبي اليقظان، ص 7.

(6) المصدر السابق، ص 5.

(7) انظر ترجمته في الملحق.

(8) محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2، ص 144.

وهكذا كان أغلب الشعراء في هذه الفترة يصدرون في مفهومهم للشعر، عن هذه النظرة التي تولي الجانب الأخلاقي أهمية في المجتمع، ولا تتصوره إلا في خدمة الوجدان الجماعي للأمة، ولعل هذا الاتجاه هو الذي يفسر دعوة بعض الشعراء إلى الانصراف عن بعض الأغراض الشعرية ذات الطابع الشخصي أو الاهتمامات الفردية، كالمدح إذ رأوه تملقاً وتزلفاً، والرثاء الذي اعتبروه تعداداً ونحيباً والهجاء فهو في تقديرهم بذاءة وانحطاطاً[1] وازورارهم عن الغزل معتبرين إياه خروجاً عن الآداب العامة، والوقار الإصلاحي.

والهادي السنوسي حينما وضع كتابه شعراء الجزائر في العصر الحاضر أبعد من بين أغراضه موضوعات المديح، والرثاء، والهجاء «لما بينها وبين الحقيقة اليوم من التباين، وهي لا تفيدنا معنى اجتماعياً وعلى الأخص في بيئتنا»[2] ولأن وضع الجزائر أصبح يتطلب شعراً تحريضياً إصلاحياً، تغلب عليه النزعة الجماعية ولذلك فهو يؤثر عليها «كل جديد في الحكمة والرحمة وغيرهما مما أصبحت الإنسانية تتطلبه، والعربية تتعشقه، ونهضة اليوم في الشرق تدعو إليه. . .»[3]

وقد امتدت هذه النظرة فاعتنقها بعض الشعراء أيضاً في الأربعينيات، أبان النضال السياسي، فهذا مفدي زكرياء يهاجم في حرارة أولئك الذين يرتزقون بالشعر وينصرفون عن ميادين النضال إلى ميادين الغناء المائع لقاء مبلغ مالي، أو يخدمون به ركاب المستعمر بغية وظيف حكومي، يقول:

---

(1) ديوان أبي اليقظان، ص 11.
(2) محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص 8.
(3) المصدر السابق: الصفحة ذاتها.

...لهفي على الشعر أضحى عند بعضهم بضاعة ما لها عز ولا شأن
هذا يتاجر بالأشعار محترفاً وذاك غايته عز ونيشان
هذي الدعارة في الآداب رائجة بناتها اليوم أشعار وألحان
... فأصبح الشعر خنثى مثل قائله لا الشعر شعر ولا الفنان فنان
وكل شعب غدا بالشعر مرتزقاً فحظه من حياة العز خسران[1].

إن إنكار فن المديح، أو الرثاء، أو الهجاء، لم يكن، حسبما يبدو، تحولاً عن غرض شعري تقليدي لدافع فني، أو استجابة لرؤية جمالية، وإنما جاء استجابة لدافع موضوعي أملته الظروف الخارجية وفرضه الواقع الاجتماعي والسياسي، آية ذلك أن هؤلاء الشعراء أنفسهم حين انتقدوا هذه الأغراض لم ينصرفوا عنها. وإنما استخدموها فيما يحسبونه، إصلاحاً أو وطنية.

فالمعروف أن مفدي زكرياء من أكثر الشعراء مدحاً ورثاء وهجاء، بل أن أغلب شعره في هذا المجال ليدل على التكلف والتصنع، وديوانه «تحت ظلال الزيتون»، خير شاهد على ما نزعم.

وتلحظ الظاهرة نفسها في كل الدواوين الشعرية الجزائرية الصادرة ما بين (1925-1954) فلا تكاد تخلو مجموعة من هذه الأغراض. ولو تقيد هؤلاء الشعراء في مفهومهم ذاك إيثاراً للصدق الفني، وصدوراً عن الإحساس الذاتي قبل أي اعتبار آخر، إذا لعدلهم ذلك تطوراً في مفهومهم للتجربة الشعرية، لأن العبرة في جودة الشعر أو عدمه ليست هي الموضوع في حد ذاته، ولكنه موقف الشاعر وتناوله لهذا الموضوع أو ذاك. فقد يوجد في قصائد الرثاء أو الهجاء ما يدل على شاعرية

---

(1) هذه القصيدة تليت في ذكرى الشابي، انظر: ديوان «تحت ظلال الزيتون»، دار النشر، تونس، 1965، ص 20.

متدفقة، وبراعة فنية، والأمثلة في الشعر العربي أكثر من أن تحصى.

وقد يكون طبيعياً أن يرتبط الشعر عند هؤلاء الشعراء بالأخلاق على النحو الذي رأيناه لأنهم ينتمون إلى حركة إصلاحية سلفية من أهم مبادئها الدعوة إلى الأخلاق الفاضلة، غير أن هذه النظرة الإصلاحية تطرفت بعض الشيء حين قصرت نظرها على الجانب الاجتماعي والديني، دون العناية بالشاعر وأحاسيسه باعتباره إنساناً، ودون النظر إلى العمل الشعري من جانبه الجمالي وهذه النظرة أثّرت تأثيراً سلبياً على هذا الشعر وعطلت الجانب الفني فيه. كما سنوضح ذلك في هذا البحث. فالملاحظ أن الشعراء والنقاد الإصلاحيين كانوا ينظرون إلى الشعر على أنه أداة اجتماعية، ووسيلة من وسائل التربية والتوجيه كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

وقد أدتهم هذه النظرة إلى وضع إطار تعسفي للموضوعات التي يجب على الشاعر أن يتحرك داخلها، وحظروا عليه النظم في موضوعات أخرى معينة فعدت الكتابة في الموضوعات العاطفية كالغزل والنسيب وما أشبه، مما لا يليق بوقار الشخصية الإصلاحية، ولا يتناسب مع سمعة الحركة الإصلاحية التي تحرص على الظهور أمام مريديها ومعتنقيها وجمهورها بالمظهر اللائق بها، لأن خصومها من الطرقية كانوا يتحينون كل فرصة لإظهارها أمام الشعب الجزائري بمظهر المنسلخ من الدين، المتجرىء عليه بالبدع والضلالات. ومن ثم كان حرص المصلحين على نقاء سمعتهم، سلاحاً يقاومون به دعاوى الطرقية التي ما فتئت تصف شباب الحركة الإصلاحية بالتهتك والانحلال[1].

---

(1) ذلك ما أكده لنا الشيخ حمزة بكوشة الشاعر والناقد الإصلاحي في جلسة معه في 1982/6/20.

فليس غريباً إذاً أن تكون نظرة الشعراء الإصلاحيين إلى الغزل استجابة للواقع الذي فرضه عليهم الشعب المتزمت كما يقول ذلك الشيخ محمد العيد صراحة: «إن المجتمع في تلك الفترة فرض علينا أن نطرق مواضيع معينة ولذا جاءت أشعارنا توجيهية، تربوية، اجتماعية.. على أن الواجب يقتضي من صاحب الموهبة أن يسخرها لفائدة شعبه، لا لفائدته الخاصة، فالغزل لا يخلو من روح أنانية...»[1]

وقد عبر أكثر من شاعر إصلاحي عن هذا الاتجاه شعراً.

فيقول ابن باديس:

وَدَع غزلاً للغانيات، فطالما سلا عن وصال الغانيات نبيل
فديدني الآداب والعلم مقصدي ولا زلت في نيل المعالي أجول[2]

يقول ابن باديس هذا وهو في العشرين من عمره، وفي هذا الطريق سار المصلحون من بعده. ويقول اللقاني بن السائح:

ألا فدع التغزل في غوان فتلك طبيعة المستهترينا
فمن صوت البلاد لنا نداء يكاد المرء يسمعه أنينا[3]

ويقول الشيخ الطيب العقبي:

دع ذكر سلمى وسعاد وانهض لإصلاح البلاد.[4]

---

(1) مقابلة مع الشيخ محمد العيد، الشعب الأسبوعي، ع (1976/10/28)، ص 6.

(2) جاءت هذه الأبيات بإمضاء، ابن الإسلام القسنطيني، وهو الإمضاء الذي كان يوقع به ابن باديس كتاباته، ولا سيما في النجاح، والإقدام، والفاروق، قبل صدور المنتقد سنة 1925.

انظر الأبيات في الفاروق، ع (1920/11/12).

(3) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص 39.

(4) الإصلاح، ع 3، (1929/9/19).

ويقول محمد السعيد الزاهري:

إذا كان عشق في المها وهيام فلي في بلادي دونهن غرام[1]

ويؤكد أبو اليقظان هذه النظرة في مقدمة ديوانه، حين راح يحذر الشعراء من الشعر الذي «يحرك أوتار العشق والغرام..»[2]

والعجيب في الأمر أننا نجد هذه النظرة حتى عند أولئك الشعراء الذين أدركوا بأن الشعر يجب أن يخضع للأحاسيس الداخلية للشاعر، فهم ما لبثوا أن وقعوا في تناقض غريب عندما حددوا مجال الشاعرية أمام الشاعر، ووضعوا له مناطق نفوذ يجب عليه ألا يتخطاها، وهم يذكروننا بموقفهم هذا بتلك القيود التي وضعها ابن قتيبة للشعراء محدداً لهم مجال قول الشعر، بدعوى الاقتداء بالشعراء القدامى[3]

يقول أحمد الأكحل: «إن خير الشعر ما قد يجيء عفواً، فهو الذي تنفعل به النفوس الحساسة، وتهتز عند تلاوته هزة الطرب» ثم يضيف... وينبغي (للشاعر) أن لا يخرج عن حد الاعتدال والآداب اللازمين في المواضيع المختلفة من فنون القريض...»[4]

وهكذا نرى بأن الهاجس الذي يستبد بكل هؤلاء هو «الاعتدال والآداب اللازمين» على حد تعبير أحمد الأكحل.

وتتغلب هذه النظرة، على شاعر معروف بنزعته التجديدية،

---

(1) البرق، ع 18، (1927/7/11).

(2) ديوان أبي اليقظان، ص 7.

(3) يقول ابن قتيبة: «ليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر والرسم العافي..» انظر، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط، ليدن 1912، ص 18.

(4) النجاح، ع 828، (مصدر سابق).

واتجاهه الرومانسي، مثل «رمضان حمود» ويستجيب لدعوة الإصلاح ونظراته المتزمتة، قبل استجابته لدعوة التجديد ورؤيته المتفتحة. فينصح الشعراء قائلاً: «ومن يحب التغزل، فليتغزل في وطنه الجميل.»[1]

إن انسياق الشعراء الجزائريين الإصلاحيين وراء هذه النظرة، قد يكون استجابة طبيعية لواقع اجتماعي وسياسي كانوا يعيشونه، فقد كانت تلك الظروف تتطلب منهم أن يسخّر الشعر في سبيل النهوض بالبلاد، ويستخدم سلاحاً بيد الشاعر إلى جانب سلاح الخطيب في المسجد، والمعلم في الكتاب، والصحفي في الجريدة، ولكن المبالغة في تحكم النظرة الأخلاقية في الفن جنت على الشعر الجزائري ولا سيما في عهد الإصلاح، فحرمته من إبداعات الشعر الذاتي العاطفي، وقصت أجنحة الشعراء فلم يستطيعوا التحليق في أجواء المشاعر النفسية الجامحة. وفي هذه النظرة تطرف واضح لأن «الناظر في النقد العربي القديم لا يجد فيه ما يشير إلى اعتناق النقاد لذلك المذهب التعليمي الذي يربط الشعر بغايات أخلاقية محددة...»[2] ولعل هذا الموقف من رجال الإصلاح هو الذي دفع ناقداً إصلاحياً متذوقاً إلى انتقاد هذا السلوك الذي رضخ له الشعراء، يقول حمزة بكوشه:

«... هذا الشعر الذي نسمعه اليوم في الجزائر وهو على اختلاف قائليه، وعلى التفاوت الموجود بينه في الألفاظ والمعاني والتراكيب والأوزان، هبه بلغ من الصنعة ما بلغ، فهو من الناحية الموضوعية حقير فقير، مبتور الصلة بينه وبين القراء... فكأن الشعر عند شعرائنا اليوم ومتشاعرينا هو التهنئة بمولود، أو تأبين مفقود، أو تحية

(1) رمضان حمود، بذور الحياة، ص 107.

(2) د. محمود الربيعي، نقد الشعر، دار المعارف، مصر، 1968، ص 65.

مدرسة بمناسبة افتتاحها أو تحية جمعية بمناسبة اجتماعها، أو قطع غزلية كإشارات الصوفية لا تخلو من تورية لفقدان الشجاعة الأدبية. . . »[1]

وخلاصة القول أن نظرة الشعراء الإصلاحيين إلى الشعر وماهيته، ظلت مرتبطة بالمفهوم التقليدي المعروف عند النقاد العرب القدامى، ولكن نظرتهم إلى وظيفة الشعر، ودور الشاعر في الحياة والمجتمع جاءت استجابة لواقع سياسي واجتماعي مفروض، مما جعلهم يغلبون النظرة إلى المضمون على حساب الشكل. فهم في إلحاحهم على دور الشعر الإصلاحي والنضالي لم ينظروا إلى الشاعر على أنه إنسان مبدع له عواطفه الذاتية وإحساسه المرهف، وتلك نظرة كان لها أثرها الواضح في الانتاج الشعري في هذه المرحلة إذ حدد مجالاته، وأنقص من قيمته الفنية كما سيتضح لنا ذلك من خلال الفصول القادمة.

(1) حمزة بكوشة، هل في الجزائر شعراء؟ البصائر، ع 85، (1949/7/5).

الفصل الثاني

المؤثرات الأساسية في الاتجاه الوجداني الرومانسي

1 ـ المؤثرات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية.

2 ـ المؤثرات الثقافية.

3 ـ المؤثرات البيئية والنفسية.

4 ـ المفهوم الوجداني الرومانسي للشعر..

1 - المؤثرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

يتفق أغلب الدارسين على صعوبة تعريف «الرومانسية» تعريفاً جامعاً مانعاً[1]، فهم يذهبون في تعريفها مذاهب شتى، ويختلفون في النظر إليها من جوانبها المتعددة الفنية، والسلوكية، والنفسية، حتى ان «جاك بارزون» «جمع هذه التعريفات التي وقف عليها في الخمسين سنة الماضية فإذا هي حشد كبير»[2]، ولعل هذه الصعوبة هي التي دفعت الشاعر الفرنسي «بول فاليري»[3] أحد أئمة الرومانسية الأوروبية إلى القول، بأن من يحاول تحديد الرومانسية، يجب أن يكون قد فقد الشعور بالدقة»[4].

ولعل مما زاد من صعوبة التعريف اختلاف مفهوم الرومانسية من

---

(1) انظر، فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ت. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1975، ص 177 - أيضاً: د. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 5. - أيضاً، د. محمود الربيعي، نقد الشعر، ص 106 - أيضاً عيسى يوسف بلاطة، الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1960، ص 7.

(2) عيسى يوسف بلاطة، الرومانطيقية ومعالمها... ص 7.

(3) بول فاليري، من شعراء الرومانسية الفرنسية (1871-1945) انظر ترجمته في:
Grand Larousse Encyclopédique, T.10 (Valery).

(4) الرومانطيقية ومعالمها...، ص 82.

بلد إلى آخر فهي في ألمانيا غيرها في إنجلترا، وهي في إنجلترا غيرها في فرنسا، حيث خضعت الرومانسية للواقع والظروف الخاصة بكل بلد، وتشكلت معها «لدرجة أصبح معها معنى هذا المصطلح يتناقض في بعض البلاد عن معناه في بعض بلاد أخرى. .»[1] بل إن الرومانسيين في القطر الواحد قد يختلفون اختلافاً بيناً في نظرياتهم الفنية والأخلاقية، كما حدث ذلك في فرنسا.[2] ويؤكد بعض الباحثين بأن الشخص الرومانسي في بعض أطوار حياته قد يختلف عن نفسه في بعض أطوارها الأخرى، وأنه قد تظهر في انتاجه بوادر غير رومانسية، كما قد تظهر أحياناً بوادر رومانسية في انتاج غير الرومانسيين. . .»[3].

ومع ذلك، فإنه يمكن القول بأن هناك خصائص عامة مشتركة تحدد ملامح الرومانسية حيثما وجدت، ولعل أبرز هذه الخصائص «اعتبارها الإنسان منبع القيم جميعاً، وجعلها الفرد جديراً بعناية الأدب. .»[4] كما تجمع الرومانسيين نظرتهم الموحدة إلى الشعر باعتباره. . . انعكاساً داخلياً للشاعر وليس انعكاساً للطبيعة، وبعبارة أخرى إنه عملية خلق، وليس عملية صنعة. . .»[5]

كما تلتقي الرومانسية الأوروبية في كونها ثورة ضد الكلاسيكية، ورداً عليها في فلسفتها، ورؤيتها الفنية[6]، فإذا كانت الكلاسيكية تقوم أساساً على التقليد والاتباع، وخاصة تقليد النماذج اليونانية والرومانية،

---

(1) د. محمود الربيعي، نقد الشعر، ص 106.
(2) المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 177.
(3) الرومانطيقية ومعالمها، ص 80.
(4) المصدر السابق، ص 8.
(5) د. محمود الربيعي، نقد الشعر، ص 114.
(6) فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، الصفحات 44-50، 203-205.

فإن الرومانسية ثارت على هذه الرؤية ودعت لأن يكون الإبداع نابعاً من مبدئها الأساسي وهي الحرية، وبقدر ما كان الكلاسيكيون يحكمون العقل والمنطق في كل شيء، ويؤمنون بالرصانة والاعتدال في رؤاهم ومواقفهم، فإن الرومانسيين على العكس من ذلك يؤمنون إيماناً قوياً بالانطلاق والتحرر حتى ترتاد النفس آفاقاً واسعة رحيبة. ويعتبرون العقل في ميدان الفن معارضاً للخيال والإلهام الحر، ويرى الكلاسيكيون بأن القواعد هي التي يجب أن تعطي للعمل الفني شكله، وعلى الطبيعة أن تقدم له المادة، وأن العمل الفني يجب أن يهدف إلى غايات أخلاقية مفيدة، وعلى الشاعر أن يؤدي دوره اجتماعياً، فإن الرومانسيين يحطمون القواعد والقوالب التي تحد عن الإبداع، ولا يرتضون الشكل الثابت ، لذا فإن اهتمامهم انصب على المضمون وأولوه عناية أكبر من اهتمامهم بالشكل انطلاقاً من الفكرة القائلة «بأن غرض الرومانسية الوحيد هو الحقيقة الفردية أي أسرار طبيعة الكاتب الخاصة، إن أول واجبات الكاتب هو أن يكون هو نفسه بكل ما في هذه الكلمة من معنى وهو ما عبر عنه فيكتور هيجو بقوله «على الشاعر أن ينهل عبقريته من روحه ومن قلبه.»[1]

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هو «أين يقف الشعر الجزائري المتجه اتجاهاً رومانسياً من كل هذا؟»

بادىء ذي بدء، نود أن نشير إلى أنه ينبغي ألا نتصور أنه قد وجدت في الشعر الجزائري مدرسة أو مذهب رومانسي بالمفهوم الدقيق للكلمة، فإن الرومانسية كما عرفتها أوروبا كانت فلسفة متكاملة في الحياة والمجتمع، والدين، وغيرها، بينما ظلت في الجزائر وفي سائر الوطن العربي مجرد اتجاه لاختلاف العوامل والظروف بطبيعة الحال. لذا فإننا آثرنا في

---

(1) فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 201.

هذا البحث استخدام كلمة «الاتجاه الوجداني» بدلاً عن كلمة الاتجاه الرومانسي، فقد يكون مدلول الكلمة الأولى أنسب من مدلول الكلمة الثانية.

وإذا كان هذا التحفظ قد استخدم من طرف بعض الدارسين بالنسبة إلى الشعر العربي في مصر والمهجر[1]، فإن الأولى أن يستخدم بالنسبة إلى الشعر الجزائري الذي لم يعرف الاتصال المباشر الواسع بالآداب الأوروبية الرومانسية.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه ليس ضرورياً أن يجئنا هذا الاتجاه من الغرب عن طريق القراءة، أو أن يكون الذين كتبوا أدباً فيه ملامح رومانسية متأثرين بالضرورة بالأدب الفرنسي أو الإنجليزي ما دامت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية التي ساعدت على تكون الرومانسية في أوروبا وجدت شبيهاً لها في الوطن العربي أو في الجزائر.

والفرنسيون أنفسهم يقرون بأن أدبنا الشرقي أثر في أدبهم الرومانسي ليس من حيث بنيانه فقط، بل إنه قدم له أزهى صور الوصف، وضربوا مثلاً على هذا كاتبهم الأشهر «شاتوبريان»[2] في رحلته

---

(1) استخدم هذا المصطلح من طرف الدكتور محمد مندور في كتابه الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الثالثة)، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970. كما استخدم من طرف الدكتور عبد القادر القط في كتابه، «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر». دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

(2) شاتوبريان: رينيه دو شاتوبريان، رومانسي فرنسي، (1768-1848)، انظر ترجمته في:
Dictionnaire. Flammation 1981.

من باريس إلى القدس، وشاعرهم العظيم «هيجو» في مشرقياته، وكاتبهم وشاعرهم «لامرتين» برحلته إلى الشرق. . .»[1]

والذي نود الانتهاء إليه هو أن الرومانسية قبل أن تكون مذهباً أو فلسفة هي في حقيقة الأمر تعبير عن أوضاع اجتماعية معينة وطريقة في التفكير معينة، تنبثق في المجتمع بصورة عفوية ويخضع لها الأدباء والمفكرون والشعراء ويتأثرون بها تأثراً عفوياً كغيرهم من الأفراد، غير أنهم بحكم حساسيتهم وتفاعلهم مع تطورات الحياة، تتمثل في مسالكهم وطباعهم وما يصدر عنهم من أقوال وأفعال أكثر. وأوضح مما تتمثل لدى غيرهم من أبناء المجتمع[2].

فالرومانسية قبل هذا وذاك كالكثير من مذاهب الأدب الأخرى «لم يفتعلها دعاتها الأوائل، بل تهيأت لها النفوس أولاً بحكم ملابسات الحياة الخاصة والعامة، أو على الأصح تضاريس الحياة التي ترسم للآداب والفنون مسالكها وتوجيه تياراتها.»[3]

ومن ثم، فإن الرومانسية، اتجاهاً في الحياة، ونظرة في الفن، لم تكن في يوم من الأيام وقفاً على فئة أو مجتمع أو عصر أو أمة، ولو عرفت ميلاد مصطلحها في أوروبا.

وفاقاً لهذه الرؤية سنحاول أن ندرس في هذا الفصل الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري الحديث نشأته وتطوره، ونقف على المؤثرات

---

(1) مارون عبود، مجددون ومجترون، دار الثقافة، بيروت، ط. 2، 1961، ص 196.

(2) انظر، عبد اللطيف شرارة، فلسفة الحب عند العرب، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص 186.

(3) د. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، (الحلقة الثالثة)، ص 12.

التي ساعدت على تكونه. على أن ندرس ظواهره الفنية في الفصول القادمة.

يمكن القول بأن بذوراً من الاتجاه نحو الرومانسية بدأت تظهر مع بوادر اليقظة القومية قبيل الحرب العالمية الأولى وأثناءها. فالدكتور عبدالله ركيبي يشير إلى أن نصوصاً شعرية ظهرت في هذه الفترة تصف الواقع المرير في نغمة يائسة، ونظرة قاتمة، ومشاعر واعية بالفرد وتطلعاته إلى غد أفضل، وقد دلت بعض تلك القصائد من خلال عناوينها على ما تحمله من هذه الأحاسيس «دمعة على الملة»، «زفرات العشي»، «زفرات الحيران ذي الشجن»، «دمعة كئيب» إلى آخره... ولكن هذه النصوص ـ مع تجاوزنا في إطلاق هذه التسمية عليها ـ لا تتعدى كونها بذوراً تعبر عن مشاعر الشعراء، إبان الحرب العالمية الأولى[1]، إزاء الحياة والمجتمع.

غير أن البداية الحقيقية لهذا الاتجاه، إنما بدأت في الأشعار التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى، مع بداية الوعي بالواقع الاجتماعي والسياسي، فإن الأوضاع المؤلمة التي فرضها المستعمر آنذاك تعد مؤثراً أساسياً في طغيان مشاعر الحزن والكآبة التي لونت الشعر الجزائري آنئذ، حتى غدت طابعاً عاماً يميز أغلب الانتاج الشعري الذي ظهر في العشرينيات، وكما أن ظهور الرومانسية في فرنسا إنما مهدت له آلام الشعب الفرنسي وشكواه من النظم الاجتماعية التي كانت سائدة قبل الثورة[2]...، فإن ما حرك مشاعر الإحساس بالذات، والثورة على الظلم في نفوس الشعراء الجزائريين وخيبة أملهم في مواعيد السلطات الفرنسية الكاذبة والآلام التي كان الشعب الجزائري قاطبة يعاني منها. ويمكن أن

---

(1) انظر، د. عبدالله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 495.

(2) انظر: Grand Larousse Encyclopédique, T,9. (Romantisme).

نعتبر النهضة الإصلاحية والوطنية التي راحت تمس جوانب المجتمع بعد الحرب، وظهرت بارزة على السطح منذ سنة 1925، في بعض وجوهها، مشابهة لتلك الحالة التي ساعدت على نشأة الرومانسية في أوروبا بعد الثورة، تلك الثورة التي نقلت الفكر الأوروبي من توقع الثبات والرغبة فيه إلى الرغبة في التغيير.

فقد صحب النهضة في الجزائر أوضاع اجتماعية قلقة أبرزها تلك الصراعات الدينية والفكرية بين دعاة السلفية والمتفرنسين من جهة، وبين الطرقية والسلفيين الإصلاحيين من جهة ثانية. هذا الصراع هو الذي طبع الأنتاج الفكري شعره ونثره عند طائفة الشباب الذين كانوا يحاولون زحزحة القديم المتحجر. وقد قيل أن موجة الرومانسية تنتشر عادة «... في المجتمع الذي بدأ يزحزح الأسس التي يقوم عليها البناء الاجتماعي، وبدأ يتخلص من بعض العادات والشرائع التي تحجرت مع مرور الزمن، ولم تعد نافعة للمجتمع أو عاملة على إسعاده...»[1]

لعل موجة اليأس المريرة التي طغت على الشعر الجزائري ما بين (1925-1931) لم تنحسر إلا بعد أن تأسست جمعية العلماء التي انضوى تحت لوائها جل الشعراء، فقد أخذت الحركة الإصلاحية منذسنة (1931) تسجل الانتصار تلو الانتصار في الميدانين الاجتماعي والثقافي، مما كان له الأثر المباشر في بعض الشعراء الذين دب فيهم روح الأمل، فأخذوا يتخلون عن كآبتهم ويأسهم إلى التغني بهذه الجهود التي أخذت تحققها جمعيتهم، وعن هذا التحول النسبي يقول محمد العيد: «... كنا إلى أمد غير بعيد تنظر إلى هذه الحياة الدنيا في هذه البلاد الجزائرية نظرة اليائس البائس، نظرة الآسف الكاسف... أما اليوم، واليوم غير الأمس، أما

---

(1) عيسى يوسف بلاطة، الرومنطيقية ومعالمها...، ص 51.

اليوم وقد بدت طلائع النهضة وطوالعها في الجزائر وتجلى فيها نور نهار الإصلاح، وأشرق مد نور العلم، وأصبحنا بفضل الله نستقبل عصراً جديداً، ونبعث من مراقدنا بعثاً جديداً. . .»[1]

ما من شك في أن محمد العيد يشير في نصه هذا إلى النهضة التي أخذت تحققها جمعية العلماء في الميدانين الاجتماعي والثقافي، لأن واقع الحياة الجزائرية لم يتغير في ناحيته السياسية والاقتصادية لتطرف المستعمر.

على أن الحركة الوطنية متمثلة في حزب الشعب المعروف بنزعته الاستقلالية شهدت تصعيداً حاراً لها في هذه الآونة، وتعرض شاعرها للسجن والاضطهاد[2].

كما انعقد ما يطلق عليه المؤتمر الإسلامي الذي يعد تظاهرة وطنية في سبيل المطالبة بالحقوق من حكومة الواجهة الشعبية الفرنسية، كانت هذه التحركات كافية بأن تحرك العزائم، وتبعث الأمل في النفوس، وتوجه جهود المخلصين إلى التخلص من نير الاستعمار على اختلاف في الطرق والوسائل. ولكنها ما لبثت أن قوبلت بالرفض والتعنت والختل من طرف الحكومة الفرنسية، مما حرك مشاعر الخيبة في النفوس من جهة، وشحذ العزائم للصراع والمطالبة والتحدي من جهة أخرى.[3]

---

(1) البصائر، ع 114، (1936/4/10).

(2) هو الشاعر مفدي زكرياء الذي كان أحد الأعضاء البارزين في حزب الشعب والكاتب العام له، ورئيس تحرير صحيفته المعروفة باسم «الشعب»، فقد ألف في هذه الأثناء نشيده الوطني «فداء الجزائر روحي ومالي» وقد ألقي عليه القبض لنزعته الوطنية وكتاباته الثورية في 27 أوت بتهمة التآمر ضد أمن الدولة. (انظر، الأمة، ع 136، (1937/8/27).

(3) انظر، الجزائر تجتاز أدق مراحلها إلى الحياة الحرة، (بدون إمضاء)، الأمة، ع 138، (1937/9/28).

إذا لم يكن هذا التحول النسبي في الواقع الجزائري ليغير طبع بعض الشعراء ويزيح غشاوة السواد عن أعينهم، فإذا قارنا بين قصائد «العيد»، وقصائد «جلواح العباسي» في هذه الفترة بالذات ندرك الفرق بين نظرة كل منهما، وليس أدل على الإحساس الحاد بالألم من هذه العناوين التي تتصدر قصائد جلواح في وصفه للواقع المرير[1]. على أن محمد العيد نفسه لم يستقر حتى في هذه الفترة على حال نفسية واحدة، بل إن الطابع الحزين هو الذي كان يتغلب على أشعاره.

ومن خلال بعض المقالات الصحفية ذات الطابع الوصفي، الصادرة في هذه الفترة يتضح لنا هذا التأزم الحاد الذي أصاب المجتمع الجزائري بكل فئاته[2]، فأصبح القلق من الحياة، والتأفف من الواقع ظاهرة اجتماعية عامة تذكرنا ـ من هذه الوجهة ـ بتلك الظاهرة التي سادت أوروبا في الفترة التي نشأت فيها الرومانسية، وهي ما يطلق عليه بعض الدارسين الغربيين مرض العصر (Maladie de L'époque) أو الملانكوليا (Mélancolie).

وقد وصف الصحفي أبو اليقظان تأثير الأزمتين السياسية والاقتصادية.

---

(1) انظر مثلاً، دمعة شاعر على الإنسانية المعذبة، الأمة، ع 91، (1936/9/22).
ـ أبكي على وطن يحيي الخؤون به مكرماً، الأمة، ع 102، (1936/12/5).
ـ شيمة الأحرار صدق ووفاء، الأمة، ع 105، (1937/1/12).
ـ إني سئمت حياتي، الأمة، ع، 109 (1937/2/9).
ـ صبراً رجال الغرب، الأمة، ع 114، (1937/3/23).

(2) انظر، مثلاً، سعيد، آفة اليأس الفتاكة، كيف السبيل لتطهير مجتمعنا منها؟ الأمة، ع 89، (1936/9/8).
ـ أيضاً البكري، أما آن للدهر العبوس أن يبتسم في وجه الجزائر، الأمة، ع 95، (1936/10/20).
ـ أيضاً البكري، جناية المادة على حياتنا الأدبية، الأمة، ع 106، (1937/1/13).

على النفسية العامة، إثر جولة قام بها في أنحاء القطر الجزائري في سنة 1937 بقوله:

«... في سياحتي هذه شاهدت أينما حللت كلحاً في الوجوه، وتعقداً في الألسنة، وتبرماً في النفوس، وحرجاً في الصدور، وتذمراً عاماً، وقلقاً شاملاً، وعداوة متمكنة من غير علة، وبغضاً مستحكماً من غير سبب، ونفوراً من كل شيء، وريبة في كل أحد.. حتى كان من الناس لهذه الأزمة العصيبة، من يفكر في الهجرة تماماً من هذه البلاد. ويرى خروجه من وطنه وماله كليهما أسلم لدينه من بقائه على هذه الحياة التي هي بالموت أقرب منها بالحياة، ومنهم من كاد يتجاوز حدود العقل والدين، ويميل إلى الانتحار تخلصاً في ظنه من هذا الموت...»[1]

وجاءت الحرب العالمية الثانية ونتج عنها انقلاب خطير من كل نواحي الحياة في المجتمع الجزائري، ولا سيما في الميدان الوطني، وقد يكون تأثيرها على الشعراء عميقاً لما تمخضت عنه هذه الحرب من تيارات شعورية وفكرية لا تقل، إن لم تفق، تلك التأثيرات التي تمخضت عنها الحرب الأولى.

ويبدو من النصوص الصحفية بأن الواقع الذي تحدث عنه أبو اليقظان في سنة (1937) زاد سوءاً عما يحدثنا عن ذلك صحفي آخر في سنة 1951، فإن الحالة الاقتصادية في الجزائر بلغت من التردي مبلغاً فظيعاً وبات «أكبر داء تئن منه الأمة الجزائرية، وأعظم مصيبة ترزح تحتها هي الأزمة الاقتصادية التي تكتسح المسلمين الجزائريين، وتحيط بهم إحاطة الغل بعنق الأسير، وزادها قمع سنوات ما بعد الحرب الثانية حدة وشدة، وذلك بتوجيه السياسة الاستعمارية الرامية إلى اتخاذ سياسة معروفة.

---

(1) تأثير الأزمتين السياسية والاقتصادية، الأمة، ع 135، (1937/3/24).

ولذلك لجأت إلى المقاومة اقتصادياً بعد أن فشلت سياسياً وفكرياً ونفسياً.

. . . إن مئات الآلاف من المسلمين الجزائريين قد سدت أمامهم سبل الرزق، وغلقت في وجوههم أبواب المعيشة، وأصبحت المجاعة تطاردهم من مكان إلى مكان، والأمراض وخصوصاً مرض السل يفتك بمئات الآلاف من خيرة الشبيبة الجزائرية، ونتج عن هذه الحالة أن امتلأت الطرقات بالعاطلين، وضاقت الشوارع بالمتسولين. وغصت المدن بالمتشردين الذين نزحوا إليها من جحيم البوادي باحثين عما يسدون به الرمق ومستنجدين بإخوانهم من جور الأيام وظلم اللئام. . .»[1]

ويقول هذا الكاتب بعد أن يستعرض المأساة معلقاً على هذه المناظر المؤلمة في نغمة رومانسية حزينة «إن القلب ليتقطع وهو يشاهد هذه المناظر البشعة التي لشد ما تبغض لك في هذه الحياة الإنسان، وتبعث فيك كرهاً لابن آدم لمكره وظلمه وتسلط قويه على ضعيفه ولو أنك جلت بالغابات والجبال مما فيها من الوحوش الضارية لما وجدتها تعيش كما يعيش الجزائريون تحت ظلم المستعمر الذي يدعي أنه إنسان متمدن. . .»[2]

وهكذا، فإن نغمة اليأس من الحياة عادت إلى الظهور في النصوص الشعرية بصفة أكثر حدة ولا سيما في السنوات (1943-1954) مما يدل على أن الأوضاع الاجتماعية، التي هي وليدة التأثيرات السياسية والاقتصادية، لها تأثير مباشر في توجيه الشعراء إلى الشعر الذاتي الوجداني، فقد أخذ الشعر الجزائري في هذه الفترة يتجه اتجاهاً واضحاً إلى التعبير عن المشاعر الفردية، وظهرت فيه انعكاسات التجربة الذاتية بعد أن كانت نظرة الشاعر تطغى عليها الغيرية وشعر المناسبات.

---

(1) أحمد بن عمر، الحالة الاقتصادية في الجزائر، المنار، ع 4، (1951/5/21).

(2) المصدر السابق.

إن الأوضاع الاجتماعية الدينية في بداية النهضة الإصلاحية بعد الحرب الأولى كانت المؤثر في نتاج الشعراء بينما أصبحت الأوضاع السياسية والاقتصادية أشد تأثيراً بعد الحرب العالمية الثانية، ولا سيما بعد حوادث 8 ماي 1945 المفجعة[1].

. . . لقد وضع الثامن ماي حداً فاصلاً بين أسلوبين من أساليب العمل السياسي لقد أدان عملياً ونهائياً حركة المطالب الإصلاحية، ودعوى تحسين الأوضاع في نطاق الأمل في تغيير الأوضاع سلمياً ودون مجابهة. . . »[2]

لقد تركت المآسي التي شهدتها الجزائر في هذه الحوادث المهولة جراحات عميقة في قلوب الشعراء. لونت شعر بعضهم بالحزن والتشكي، وعبأت شعراً آخر بالثورة والتمرد، كما ألجأت بعضهم إلى السكوت المطبق. فقد أصابتهم هذه المآسي بالذهول، وعقدت مناظر الإبادة الجماعية ألسنتهم[3]، وقد وصف أحد الكتاب هذه المحنة بعد سنة من مرورها بقوله: «مرت سحابة سوداء على ربوع القطر الجزائري، فنشرت أجنحتها على العقول والأفكار وأخرست ألسنة الكتاب والأدباء، والناس

---

(1) احتفل الشعب الجزائري كغيره من شعوب العالم بيوم الهدنة 8 ماي 1945، نظراً لما قدمه من تضحيات بجانب الجيوش الفرنسية، وأعلن عن فرحته بمظاهرات سلمية رافعاً لافتات يعرب فيها عن مطامحه في الحرية والاستقلال، ولكن ما أن تحرك ركب المظاهرات حتى فوجيء بالرصاص الفرنسي يحصده حصداً، واعتقل عشرات الآلاف، ونكل بهم شر تنكيل، ووقعت مجزرة رهيبة راح ضحيتها خمسة وأربعون ألف جزائري، وخربت الديار، وأتلفت الحقول والمزارع، وانتهكت الحرمات، حتى خيل للنفوس أن الحرب قد انتقلت من أوروبا إلى الجزائر. عن المنار، ع 3، (1951/5/4) بتصرف.

(2) محمد الميلي، 8، ماي 1945، الشعب الأسبوعي، ع، (1975/5/10)، ص 7.

(3) يمكن الإشارة هنا إلى سكوت محمد العيد، ومفدي زكرياء، وغيرهم، وكان سكوت =

بين قانط ومستبشر ويائس ومؤمل، وأخذت الجزائر سنة أذهلتها عن معرفة الأشقاء والأخوات، وحتى عن معرفة نفسها والإنسان لا يعرف أحياناً أهو من عالم الأحياء أم من عالم آخر لا يعرف كنهه إلا الله تعالى. . . »[1] وامتزج في شعر هؤلاء جميعاً الإحساس الحاد بالألم والتعبير عن إرادة رافضة لذلك الواقع الذي فرضه المستعمر، والتغني بالأحاسيس الذاتية ملتحمة بالمشاعر الجماعية.

كان ذلك هو مسار الشعر ذي الاتجاه الوجداني الرومانسي تحت تأثير العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية (1925-1954)، حتى إذا اندلعت الحرب التحريرية في نوفمبر من سنة (1954) ظهر على المسرح الشعري نتيجة لذلك شعر يتجه اتجاهاً ثورياً، وأخذت نغمة الحزن واليأس تتلاشى من النصوص الشعرية شيئاً فشيئاً، واستبدل الشعراء بالتغني بالكآبة والانطواء شعراً يتغنى بالبطولات التي أخذ الشعب الجزائري يحققها في الميدانين السياسي والعسكري، ومع توالي السنين انصرف الشعراء الجزائريون إلى التغني بالثورة التي غيرت حزنهم فرحاً، وتشاؤمهم تفاؤلاً، وذلهم عزاً، هذه الثورة التي تعتبر عند بعض الدارسين. . . أول ثورة عربية تدخل نغمة التفاؤل والاعتزاز في الأدب العربي. . . »[2].

= العيد وعزلته مثار تساؤل الأدباء عندئذٍ. وما من شك بأن ذلك يعود إلى أثر الحرب الثانية وما نتج عنها من مآسي على نفوسهم. وقد عبر (حسن حموتن) عن هذه الأزمة مبرراً عزلة (العيد) آنئذٍ بقوله:

فذا العصر ثعبان، وذئب، وثعلب، فلا ضير إن صار ابن آدم عقربا
تصوف من ذا شاعر القطر وارتدى لباساً به قيل الأمير ترهبا

عن البصائر، ع 100، (1949/12/26).

(1) الأسبوع (جريدة تونسية)، ع 27، (1946/4/14).

(2) د. سلمى خضراء الجيوسي الشعر العربي المعاصر، عالم الفكر، م 4، ع 2، ص 13.

2 ـ المؤثرات الثقافية:

أ ـ التيار العربي:

إلى جانب المؤثرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي ذكرناها آنفاً، وجدت مؤثرات ثقافية ساعدت، هي الأخرى، على ظهور الشعر ذي الاتجاه الوجداني الرومانسي. فقد كان الشعراء الجزائريون منذ بداية الحركة الأدبية على صلة بالانتاج الأدبي الوافد من المشرق العربي والمهجر الأمريكي، كما كان بعض منهم على صلة بالأدب الرومانسي الفرنسي، وصلة الشعراء الجزائريين بهذين الرافدين جعلتهم يكتشفون في الشعر جوانب جديدة، تختلف عما ألفوه في الشعر التقليدي واطلاع بعضهم على الدراسات النقدية هنا وهناك، وسعت أفق معرفتهم الشعرية، وأكسبتهم معلومات غير تلك المعلومات التي كانوا يقرؤونها في كتب النقد القديمة.

ومن ثم يمكننا القول بأن الشعراء الجزائريين في هذا الاتجاه كانوا يستقون من مصدرين اثنين مصدر عربي، ومصدر غربي.

أما المصدر العربي وهو الأقوى، فإنه يتمثل في اتصال الشعراء الجزائريين منذ بداية النهضة الأدبية بالشعر الوجداني الرومانسي وافداً من المشرق العربي أو من المهجر الأمريكي، وذلك عن طريق ما يصلهم من كتب ومجلات عن طريق مباشر حيناً أو عن طريق تونس أحياناً أخرى.

وعلى الرغم من أن اهتمام الشعراء كان منصباً على الشعر العربي القديم، والشعر في عصر الإحياء، فإن الحركة الإصلاحية، التي ينتمي إليها أغلب الشعراء، لم تغفل قط عن متابعة الحركة الأدبية التجديدية. ومن المعروف أن معالم الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث تكاد تنحصر في مطران خليل مطران، ومدرسة الديوان، وشعراء المهجر الأمريكي، وجماعة أبولو. فبمن تأثر الشعراء الجزائريون من بين هؤلاء؟

أما مطران خليل مطران الذي يجمع أغلب الدارسين على كونه رائداً من رواد التجديد بمساهمته في إشاعة ذلك الجو الرومانسي في القصيدة العربية ويعتبرونه أستاذاً تتلمذ له كثير من الشعراء الوجدانيين. . .[1] إن خليل مطران كان مقروءاً من طرف الشعراء الجزائريين، محظياً عندهم بالإعجاب والتقدير، ولكن قراءتهم له لم تخرج، فيما يبدو، عن ذلك الإطار الذي كانوا يضعون فيه شعراء مدرسة الإحياء، بل إن الذين تحدثوا عن قراءتهم لمطران، كانوا يذكرونه عادة مقروناً بأسماء شوقي وحافظ والرصافي[2]، فإن بداية النهضة الأدبية في الجزائر صادفت الفترة التي سطع فيها نجم هؤلاء الشعراء، وكان الشعراء الجزائريون أكثر اهتماماً وقراءة لشعر حافظ وشوقي، ولعل الكثير منهم لم يتفطن إلى نواحي التجديد في شعر مطران. . . ثم إن شعر مطران نفسه لا يبعد كثيراً عن طبيعة الشعر القديم في معجمه وصيغه، وتشبيهاته ومجازاته، وإطاره العام، وإن كنا لا نجد فيه ما نجد عند شوقي من توتر حاد، وجزالة غالبة»[3] ومن ثم فإن أثر مطران في الشعراء الجزائريين بقي محدوداً في هذا الإطار.

أما مدرسة الديوان فنحسبها من أقل المدارس، تأثيراً في الشعر

---

(1) انظر، د. جمال الدين الرمادي، خليل مطران، شاعر الأقطار العربية، دار المعارف، مصر، (بدون تاريخ)، ص 285 وما بعدها.
- أيضاً د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 107.
- أيضاً د. أنس داود، رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الجماهيرية العربية الليبية، 1980، ص 35 وما بعدها.

(2) انظر، محمد الهادي السنوسي الزاهري، شعراء الجزائر، ج 1، ص 171.

(3) د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 109.

الجزائري، وورودها على ألسنة الشعراء الجزائريين كان قليلاً، فهم قلما يذكرون شعر العقاد والمازني أو شكري، وإنما كان الإعجاب من طرف الأدباء الجزائريين بالعقاد والمازني كاتبين أكثر منهما شاعرين[1]. ولا نستبعد اطلاع بعض الشعراء الجزائريين مثل رمضان حمود على آثار مدرسة الديوان، ولا سيما ما جاء عندها من نظريات حول الشعر، يدلنا على ذلك هذا التقارب بين نظريات رمضان حول الشعر ومفهومه لماهيته، ووظيفته، وانتقاده الشديد لشعر شوقي، مما يرجح عندنا صلة هذا الشاعر بآراء مدرسة الديوان. ولكن التأثر يظل قليلاً محدوداً لا يتعدى الاطلاع على النظرية النقدية التي هاجمت القديم ودعت إلى الجديد، فإن الدارس حين ينظر إلي مدرسة الديوان من زاوية انتاجها الشعري يجد آثارها محدودة بالقياس إلى غيرها، لا في الشعر الجزائري فحسب بل وفي الشعر العربي الحديث كله. . . فإن من يدرس شعر هؤلاء الرواد دراسة فنية فاحصة بعيداً عن التأثر بآراءهم النظرية في الشعر، يجد تفاوتاً كبيراً لديهم بين النظرية والتطبيق». [2]

أما الشعر المهجري فنحسبه ذا مكانة معتبرة في الشعر الجزائري الحديث، وإن أثره فيه ولا سيما في الشعراء ذوي الاتجاه الوجداني، لا يقل عن ذلك الأثر الذي تركته مدرسة الإحياء في الشعراء ذوي الاتجاه الإحيائي.

والمتصفح لمجلة «الشهاب» ولا سيما في الثلاثينيات، يستطيع أن يتبين مدى حرص هذه المجلة على متابعة الحركة الأدبية والشعرية في

(1) انظر، مولود الطياب، إبراهيم عبد القادر المازني، هنا الجزائر، ع 24 (ماي 1954) ص، 20.

ـ أيضاً، مصطفى الأشرف، تأثير النزعة التجديدية. . . المباحث، ع 13، (أبريل 1945).

(2) د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 115.

المهجر الأمريكي، تنشر انتاجها، وتتابع أخبارها، وتعقد الصلة الوثيقة بينها وبين أشهر مجلاتها. فقد كانت علاقة إدارة الشهاب وطيدة بالعديد من مجلات الشعر «كالسمير» لإيليا أبي ماضي، «والقلم الحديدي» لجورج حداد، «والسائح» لعبد المسيح حداد، و «مجلة الشرق» لموسى كريم، و «البيان» لسليمان بدور، وتبدو هذه العلاقة جلية من خلال احتفائها بصدورها والإعلان عنها، والتنويه بموضوعاتها بالنقل حيناً، وبالتعليق أحياناً أخرى. وكان ابن باديس ينعت هذه المجلات دائماً بأنها «مجلات راقية» وأنها تمثل «الأدب الراقي والفن الجميل»[1]، ويقدر أصحابها والكتاب بها على أنهم «الأبطال الذين لا يزالون يرفعون اسم العروبة عالياً في الأوطان»[2].

ويمكن القول بأن الشهاب في العشرينيات والثلاثينيات، كانت مصدراً هاماً لمن يرغب في الاطلاع على الأدب المهجري في الجزائر، فقد كانت تنشر قصائد ومقالات «لأكبر وأشهر أدباء العرب بأمريكا»... من أمثال جبران خليل جبران[3]، وميخائيل نعيمة[4]، وإيليا أبي ماضي[5]، ورشيد سليم القروي[6]، ونسيب عريضة[7]، وجورج

---

(1) انظر، الشهاب، ج 2، م 6، (مارس 1930)، ص 127.

(2) الشهاب، ج 4، م 7، (أفريل 1931)، ص 265.

(3) جاء في الشهاب، ج 2، م 5، (مارس 1980)، ص 42، ما يلي: ليست هذه المرة الأولى التي يرى فيها قراؤنا بهاته المجلة اسم جبران، فقد قرؤوا بها من سحر بيانه وآثار نبوغه الشيء الكثير.

(4) انظر، الشهاب، ج 10، م 6، (نوفمبر 1930)، ص 620.

(5) انظر، الشهاب، ج 6، م 9، (ماي 1933)، ص 245، م س. ج 12، م 9 (نوفمبر 1933)، ص 422. م س. ج 1، م 10، (جانفي 1934)، ص 29. م س. ج 3، م 11، (نوفمر 1935) ص476 . م س. ج 7، م 13، (سبتمبر 1937)، ص 322.

(6) الشهاب، ج 8، م 11، (نوفمبر 1935)، ص 466. أيضاً، ج 1، م 13، (مارس 37، ص 42.

(7) م س. ج 3، م 5، (أبريل 1929)، ص 15.

حداد[1]، ورشيد أيوب[2]، والياس قنصل[3]، وقد خَصَّ هذا الأخير مجلة الشهاب بمقطوعات من شعره لتنشر على صفحاتها، مما يدل على اهتمامه وتقديره لمجلة الشهاب.

ولعل علاقة إدارة الشهاب كانت أوثق وأشد بمجلتين مشهورتين وهما «السمير» لإيليا أبي ماضي، «والقلم الحديدي» لجورج حداد، فقد كانت تتبادل معها الجرائد والمجلات، ويبدو اهتمام ابن باديس الخاص بالسمير من كثرة نقله عنها الانتاج الأدبي، إذ يصادفنا إيليا أبو ماضي في كل عدد من الشهاب تقريباً[4]. ويبدو أن إيليا أبا ماضي كان على علم بتطورات الأحداث في الجزائر، مواكباً لمسيرتها السياسية والثقافية، وآية ذلك مقاله التحليلي لحوادث قسنطينة التي وقعت بين المواطنين المسلمين واليهود في أوت من سنة 1934.[5]

وكانت مجلة القلم الحديدي لجورج حداد ذات مكانة مرموقة في الأوساط الأدبية الجزائرية يتلقفها الأدباء ويتهادونها[6]، معجبين «بصدق

---

(1) ج 9، م 11، (ديسمبر 1935)، ص 515.

(2) ج 3، م 7، (مارس 1931)، ص 186.

(3) الشهاب، ج 7، م 12، (أكتوبر 1936)، ص 322-323.

(4) انظر مثلاً، ج 1، م 6، (ديسمبر 1930)، ص 638. أيضاً، ج 3، م 7 (مارس 1931)، ص 176، ج 6 م 9، (ماي 1933)، ص 245، ج 12، م 9، (نوفمبر 1933). ج 1، م 10، (جانفي 1934)، ص 29.

(5) كتب إيليا أبو ماضي مقالاً يحلل فيه أبعاد هذا الحادث الخطير تحت عنوان نقمة المقهور، وعلق ابن باديس على مقاله ذاك بقوله: كتب شاعر المهجر إيليا أبو ماضي المقال التالي ونشره في مجلته السمير الراقية، فأحببت أن يطلع القراء على ما يبديه كاتب عربي مسيحي بعيد الدار من الأفكار الناشئة عن بحث ودراسة حتى كأنه عايش بينهم. الشهاب، ج 10، م 10 (سبتمبر 1934)، ص 492.

(6) ذلك ما أكده لنا محمد العيد آل خليفة في حديث معه بتاريخ 25 جويلية 1971 ببسكرة =

لهجتها، ونزعتها الوطنية وروحها الشرقية»، وهي صفات أكسبت «صاحبها الكاتب العبقري جرجي الحداد ثقة شعبه وجميع قارئيه، والتفافهم حول جريدته، رغم مخالفته جمهورهم له في مبدئه اللاديني الذي لا يزال يعلن عنه. . .»[1].

ولعل هذه المكانة هي التي جعلت الكاتبين الفرقد، ومحمد السعيد الزاهري ينشران فيها مقالاتهم الوطنية الثورية فراراً من رقابة السلطة الاستعمارية في الجزائر[2] وكانت إدارة القلم الحديدي من جانبها على صلة بمجلة الشهاب تتابع محتوياتها، وكانت لا تبخل أحياناً عن التعليق على ما يجيء فيها من انتاج، ويبدو أن جورج حداد كان معجباً بأسلوبها وخطتها، وموضوعاتها[3].

أما جبران خليل جبران فإن آثاره كانت مقروءة معروفة لدى الأدباء الجزائريين منذ أوائل العشرينيات، ولعلي لا أكون مجانباً الصواب إن أنا زعمت بأن رائد الاتجاه الرومانسي في الجزائر رمضان حمود، كان متأثراً إلى أبعد حدود التأثر بأدب جبران خليل جبران، معجباً بآرائه الثورية الوطنية بصفة خاصة، متابعاً لانتاجه مدمناً على قراءته ولا سيما عندما كان طالباً بتونس[4].

= والكاتب الثوري سليمان بوجناح الملقب أديب «الفرقد» في حديث معه في أوت 1970 بغرادية.

(1) الكلمة لابن باديس، الشهاب، ج 8، م 5 (سبتمبر 1929) ص 40.

(2) انظر محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، المجلد الأول، ص 57. أيضاً كشكول الفرقد. (مخطوط) ص، 10.

(3) الشهاب، ج 3، م 6، (مارس 1930)، ص 196.

(4) ذلك ما أكده لنا الشاعر مفدي زكرياء زميل رمضان ورفيقه أيام دراستهما بتونس، في لقاء معه بالدار البيضاء في أوت من سنة 1974.

وإن وقفة متأنية في ما جاء في كتابه «بذور الحياة» من حبه الشديد للحرية، وإيمانه العميق بالوطن والوطنية، ودعوته إلى الثورة والتمرد على كل ما يحد من حرية الفرد، وتقديسه للطموح والتطور، وهجومه العنيف على التقاليد الأدبية التي تَعنى بالبهرجة اللفظية والزخرف البديعي، وإيمانه بالأدب المبني على الصدق الشعوري والتعبير عن العصر، وعبادته للفن وركونه إلى الطبيعة، تجعلنا نرجح بأن رمضان حمود قد تأثر بهذه الأفكار من خلال قراءته لكتب جبران التي كانت تصل إلى تونس. بل لعل محاولة رمضان حمود أن يجمع إلى كتابة الشعر رسم اللوحات الفنية[1] تقليد لا شعوري لشخصية جبران.

ونرجح بأن هذا التشابه في الأفكار لم يكن من قبيل المصادفة فمن خلال مقارنة بين رمضان حمود والشابي[2] لفت نظرنا هذا التشابه الذي يبعث على الدهشة أحياناً، إلى جانب المؤثرات السياسية والاجتماعية المتشابهة تأكدنا من أن أقوى المؤثرات التي عملت على التلاقي الفكري بين الشاعرين المغربيين هو تتلمذهما لأستاذ واحد هو جبران خليل جبران[3].

وفي أول ديوان شعر جزائري يصدره محمد الهادي السنوسي في سنة 1926 نجده يفرق بين الشعر الجيد وبين الشعر الرديء ناظراً إليه من زاويته التي نظر منها جبران خليل جبران، تلك النظرية التي تقضي

---

(1) يجمع رمضان حمود إلى موهبة الشعر، موهبة الرسم أيضاً، وقد ترك بعض المحاولات التي تشهد له بذلك.

(2) انظر، محمد ناصر، رمضان حمود الشاعر الثائر، الفصل المتعلق بالمقارنة بين الشابي ورمضان حمود، ص 65.

(3) انظر خليفة محمد التليسي، الشابي وجبران. دار الثقافة، بيروت، 1967.

بإخراج شعر المدح، والرثاء، والهجاء[1]، لأنه ليس من ورائه فائدة اجتماعية، ولأن المادح والراثي، والهجاء، لا يمكن أن يكونوا معبرين عن مشاعر صادقة، وينص محمد الهادي السنوسي بأنه معجب برأي جبران هذا، ومن ثم فهو يخرج من ديوان شعراء الجزائر أشعار المدح، والرثاء والهجاء. . .[2]

وكانت العناية بأدب جبران من طرف الشيوخ والشباب معاً. فعلى الرغم من النزعة المحافظة التي عرف بها رجال الإصلاح، وميلهم إلى أدب مدرسة الإحياء بصفة عامة، فإن هذا لم يمنع ابن باديس أن يهتم في مجلة الشهاب بجبران، ينشر انتاجه، وينوه به كلما دعت المناسبة إلى ذلك.

فبمناسبة يوبيله الفضي والتكريم الذي أقيم له من طرف أدباء المهجر بهذه المناسبة، راح ابن باديس يرحب بهذا التكريم ترحيباً حاراً، ويعتبره جديراً بجبران، وبمشاركة جميع الأمم العربية في الأقطار العربية بالفكرة والروح إذا لم تشارك بالذات والقول. . . لأن جبران هو عنوان النبوغ العربي في الأدب والفن عند أمم الغرب في هذا القرن ومفخرة العرب وسوريا ولبنان. . .»[3]

ولعل التقدير الذي يحمله ابن باديس لجبران تفسره العبارات التي تلقى بها نعيه، فقد اعتبر موت جبران. . . رزية للأدب العربي، بل هي رزية عامة عظيم وقعها، وأطلق عليه لقب فقيد النبوغ العربي، ونشر إلى

---

(1) جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، بيروت، 1955 ، ج 3، ص 140.

(2) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص 7، وص 10.

(3) الشهاب، ج 2، م 5، (مارس 1929)، ص 92.

جانب ذلك صورته، وقد تعودت الشهاب ألا تنشر صورة أحد إلا عندما تريد التعبير عن الاحتفاء به[1].

ويبدو ابن باديس ـ كما تدل على ذلك كلماته في هذه المناسبات ـ على وعي كامل بمكانة أدباء المهجر في الأدب العربي ودورهم الرائد في تجديده... فمكانة جبران تعود إلى كونه... فتح في العربية مناهج في التفكير والتحرير لم يسبق إليها...»[2] وموت «فوزي المعلوف» يعدها نكبة على الأدب العربي كبيرة... لأنه يعد في طليعة شعراء العربية العصريين الذين نهضوا بالشعر العربي بروح العصر في الفن والخيال...»[3]

وقد ازدادت العناية بالأدب المهجري من طرف الشعراء الشباب الذين برزوا إلى الساحة الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة. والمتصفح لمجلة «هنا الجزائر» يلحظ مدى العناية التي كانت توليها هذه المجلة بأدب المهجر بنشرها إنتاجه الشعري والنثري، وبقيامها ببعض الدراسات عن المشهورين من الأدباء كإيليا أبي ماضي، وجبران. ونحسب أنه من أهم العوامل التي حببت الأدب الرومانسي للجزائريين بعامة، والأدب المهجري بخاصة، فأقبلوا عليه قراءة وتأثراً ما يمتاز به

---

(1) جاء في الكلمة التي نعاه بها إلى قراء الشهاب ما يلي: «مات جبران بعد ما حمل لواء الزعامة في الفن بقلمه وريشته، واطلع في اللغة الإنكليزية كتباً حازت إعجاب أبنائها حتى عدوه من نبغاء الأدب فيها أيضاً. وكان حجة الأدب والنبوغ العربي والشرقي أمام الغرب في هذا العصر.. فموته رزية عامة عظيم وقعها. فإلى إخواننا اعضاء الرابطة القلمية بنيويورك نقدم تعازينا سائلين له الرحمة...»، الشهاب، ج 5، م 7، (ماي 1931)، ص 347.

(2) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

(3) الشهاب، ج 2، م 6، (مارس 1930)، ص 135.

هذا الأدب من نزوع إلى الثورة وتطلع دائم إلى الحرية، وتمرد على الظلم، ومحاولة مستمرة لتغيير الواقع إلى ما هو أفضل منه، وكان طبيعياً أن يكون الشعراء الجزائريون من أشد الناس إحساساً بهذه المشاعر وإدراكاً لنتائجها، وهم يعيشون تحت نير مستعمر لا يولي المعاني الإنسانية أدنى اعتبار.

ثم إن ما يتميز به الأدب المهجري من نزوع إلى التجديد في بنية القصيدة صادف هوى محبباً في نفوس الشباب المتطلعين بطبيعتهم إلى الجديد دوماً، فإن جيل الشباب الذين ظهروا على المسرح الشعري بعد الحرب العالمية الثانية، كانوا أكثر التفاتاً إلى هذا الشعر من شعراء الجيل السابق. وليس أدل على هذا من إعجاب بعضهم الواضح بنزعة جبران الثورية التجديدية، معتبرين إياه من زعماء الأدب العربي لأنه استطاع أن يسمو بالأدب العربي بأجنحة خياله، ويرسل نغمات لم تسمعها الأقطار العربية من قبل...»[1]، وقد اجتذبهم بصفة خاصة ما تنطوي عليه كتاباته من نزوع دائم إلى الحرية... حرية اللغة، وحرية العقل، وحرية الشعور فاستطاع بذلك أن يلهب النفوس بحماسته ويشوقها إلى استماع رسالته...»[2]

وقد تأثر بعض الشعراء الذين يعتبرون رواداً لحركة الشعر الحر في الجزائر مثل أبي القاسم سعدالله بالأدب المهجري وهو يعده من أهم العوامل التي دفعته إلى التجديد حيث يتحدث عن صلة جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية بأدب المهجر.. إن بعض الطلاب كانوا عندئذ

---

(1) مصطفى الأشرف، تأثير النزعة التجديدية... المباحث، ع 13، (أبريل 1945).

(2) ابن السبيل (الطاهر بوشوشي) زعماء الأدب العربي، هنا الجزائر، ع 55 (ماي جوان 1957)، ص 18.

مولعين بحفظ قصيدة «الطلاسم» لإيليا أبي ماضي[1]. وكان ما في هذه القصيدة من شك وتردد حول مصير الإنسان يتلاءم مع مرحلة الشباب المتحفز الذي لا يرى في الوجود سوى تقاليد بالية، وأحكام تعسفية، ومناهج تربوية عقيمة، فنغمة تلك القصيدة وإن كانت فلسفية، صادفت هوى الثورة والجموح على الحاضر المريض الذي كان يعيشه الشباب عموماً، وخصوصاً الشباب الجزائري المحروم من كل شيء، وقد قرأت هذه القصيدة وحفظتها، كما قرأت لجبران خليل جبران كل كتبه تقريباً ثم توالت اهتماماتي بالشعر المهجري وبشعر مدرسة أبولو، خصوصاً شعر أحمد زكي أبو شادي...»[2]

ومن هذا كله يتبين لنا مدى اهتمام الأدباء الجزائريين بالأدب المهجري، وإعجابهم بما يتحلى به هذا الأدب من تجديد، ومدى التقدير والاعتبار اللذين ينظرون بهما إلى زعماء هذا الأدب ولا سيما جبران خليل جبران. وهو ما يؤكد لنا عدم صحة ما ذهب إليه الكاتب الفرنسي «لوسرف»[3] حيث يزعم «أن الجمهور في شمال أفريقيا وفي الجزائر خاصة، قليل الإقبال على آثار جبران خليل جبران، معللاً ذلك بما عرف عن هذا الجمهور من إخلاص عميق لإسلامه هذا الإخلاص الذي يجعله لا يقبل آراء كاتب ليس مسلماً مع ما في أدبه من ثورية من الوجهة الأخلاقية، والاجتماعية، والسياسية، والدينية»[4]

---

(1) انظر، هذه القصيدة في ديوان الجداول، ط، مرآة الغرب، نيويورك، 1927، ص 89.

(2) من جواب مكتوب عن سؤال وجهناه إلى الدكتور سعدالله عن عوامل اتجاهه إلى الرومانسية في بداية حياته الشعرية بتاريخ (1982/1/29).

(3) LECERF, Jean مستشرق فرنسي له كتاب:

Littérature Dialectale et Renaissance Arabe Moderne

(4) جاء هذا في مقال مترجم. انظر، هنا الجزائر، ع 25 جوان 1954، وع 26 جوليت 1954.

أما «الشَّابي» الذي يعد «تلميذاً نابغاً لجبران. . .»[1] تلمذة من عكف على دراسة جبران وأدبه»[2]، فقد تجلى الإعجاب به من طرف الأدباء والشعراء والمفكرين الجزائريين بما كانوا يكتبونه عنه من مقالات تتناول شعر، بالدراسة، أو بما كانوا ينظمونه فيه من قصائد في مناسبات تخصص للإشادة بذكراه.

وعلاقة الشعراء الجزائريين «بالشابي» لا تعود إلى الاطلاع على آثاره والتأثر بها فحسب، وإنما تعود عند بعضهم إلى زمالة مدرسية، وصداقة شخصية تربطهم به برباط أخوي وطيد. «فمفدي زكرياء» تربطه «بالشابي» صداقة حميمة منذ أيام الطلب بتونس، فقد كانا عضوين في النادي الأدبي المعروف «تحت السور» يسمرون، ويطالعون، ويتبادلون الآراء في الأدب والشعر، فتقدير مفدي زكرياء للشابي مثلاً يتجلى من خلال القصائد الثلاث التي خصصها له في المناسبات التي أقيمت لذكراه، وفي هذه القصائد «يتذكر أيامهم الحالمات، ولياليهم الساهرة، حيث كانوا يصولون مع المتنبي والبحتري» ويشيد بميزات شعره وشخصيته وتجديده، فكان مستحقاً لكل ذلك أن يخلده شعبه[3].

ويبدو الإعجاب بالشابي شخصيته وشعره عند الشعراء ذوي الاتجاه الوجداني ونخص بالذكر منهم عبد الكريم العقون الذي يعتبر الشابي «الساحر الملهم الذي ينصت الكون إن شعر»[4] وهو عند الطاهر بوشوشي «شاعر موهوب أضاف إلى الشعر ثروة جديدة، وهو إلى جانب

---

(1) محمد خليفة التليسي، الشابي وجبران، ص 47.

(2) المصدر السابق، ص 58.

(3) هذه القصائد موجودة بديوان مفدي زكرياء تحت ظلال الزيتون الصفحات، 17، 19، 123.

(4) إلى روح أبي القاسم الشابي، البصائر، ع 244، (1953/10/23).

ذلك مجدد ولم يقلد أحداً حتى أستاذه جبران». ويعجب بوشوشي بصفة خاصة بخيال الشابي ولغته وأسلوبه الشعري فهو يرى «الأفق الذي كان يجول فيه خياله من أصفى الآفاق وأشرقها، وإن اللغة التي كان يترجم بها عن خلجات روحه لمن أجمل اللغات، وأعرقها. . . »[1].

أما أحمد رضا حوحو فإن الجانب الذي استهواه في الشابي هو شخصيته القوية التي تتجلى من خلال مواقفه الوطنية، وشعره التجديدي. ولذلك فهو يعده «نابغة الشمال الأفريقي الذي لم يجد الزمان بمثله. . فقد ملأ الدنيا بآرائه الجريئة، ونقده اللاذع وملأ الأجواء بأناشيده وأغانيه. . إنه أديب حر لا ينقاد إلا لصوت ضميره، ولا يخضع إلا لبنات أفكاره. . . »[2]

واللافت للنظر حقاً هو الأثر العميق الذي تركه الشابي في لغة الشعراء الجزائريين الذين زاولوا دراستهم بتونس على الرغم من أن أغلبهم لم تربطهم بالشابي أية علاقة شخصية لأنهم وجدوا بتونس بعد وفاته بسنوات، ولكن إعجابهم بشعر الشابي، وإدمانهم على قراءته جعلهم يتجاوزون الإعجاب إلى التقليد، والمتابعة إلى المحاكاة، ولعله لم يكن تقليداً مقصوداً أو محاكاة متعمدة، وإنما هو أثر الإعجاب بالشابي والمداومة على مطالعة شعره. وإذا كان أثر الشابي في مفدي زكرياء محدوداًببعض القصائد القليلة فقط، فإن أثره في محمد الأخضر السائحي، وعبدالله شريط، وعبد الكريم العقون، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي، يظل عميقاً وواضحاً، يستطيع الدارس أن يلحظه من

---

(1) ابن جلا [الطاهر بوشوشي] أبو القاسم الشابي، هنا الجزائر، ع 45، أبريل 1956، ص 13.

(2) حول كتاب الشابي، البصائر، ع 244، (1953/10/23).

خلال الأسلوب، والصورة، واللغة، بكيفية تجعل القارىء يتحسس عالم الشابي ومواقفه وتعبيراته الشعرية لأول وهلة على النحو الذي سنوضحه بالتفصيل في مكانه.

ولم تكن مكانة الشابي بمثل هذا الاعتبار عند الشعراء فحسب، فإن رجال الحركة الإصلاحية من غير الشعراء كانوا يعرفون فضله، ويقدرونه قدره، فهذا ابن باديس يحتفل بما جاء في كتابه «الخيال الشعري عند العرب»[1] ويعرض لما فيه من أفكار وآراء يوافقها أو يخالفها. . .»[2] وهذا أحمد توفيق المدني يستقبل ديوانه «أغاني الحياة» ويقرظه بعبارات طافحة بالإعجاب ويراه جديراً بكل حظوة واعتبار، لأنه على حد تعبير المدني «نادرة في عصره، ووحيد في مصره، وكأن الله لم يخلقه بشراً، إنما خلقه شاعرية مجسمة، وروحاً تمشي على رجلين، فشعره عبارة عن وحي الوجدان وترجمان الطبيعة الثائرة، وصورة لأعماق النفس البشرية بكل ما تنفعل به من عواطف وميول، وهواجس وأحاسيس. . .»[3]

أما إنتاج جماعة أبولو فقد كان معروفاً لدى الأدباء الجزائريين منذ نشأتها، وكانت مجلة «أبولو» تصل إلى الجزائر بانتظام[4]، وإلى جانبها كانت مجلة «الرسالة» هي الأخرى تصل إلى كل أنحاء القطر الجزائري،

---

(1) الخيال الشعري عند العرب، مطبعة العرب، تونس، 1930، 141 صفحة، ثم صدر في طبعة جديدة.

(2) انظر، الشهاب، ج 2، م 6، (مارس 1930)، ص 125.

(3) أغاني الحياة، البصائر، ع 353، (1956/2/10). ولا يخفى ما في هذه الكلمة من مبالغة.

(4) أكد لنا هذا أكثر من أديب وشاعر من أدباء ذلك العهد، أمثال حمزة بكوشة، ومحمد العيد، والطاهر بوشوشي، وغيرهم.

وما تزال أعداد كثيرة منها في مكتبة «معهد الحياة» الثانوي[1] تحافظ عليها منذ ذلك الحين، وهي تعد من أبرز المجلات العربية تأثيراً في الأدب الجزائري، ولا سيما في جيل الأربعينيات، ومن المعروف أن هذه المجلة كانت تنشر شعراً كثيراً لأمثال علي محمود طه، وصالح جودت، وعبد العزيز عتيق من الشعراء الوجدانيين، أضف إلى المجلتين السابقتين، مجلة «المقتطف»، التي لم تكن مقروءة من طرف الجزائريين فحسب، وإنما كان بعضهم يشارك فيها بقلمه[2]، وكانت هذه المجلة هي الأخرى تنشر الشعر الوجداني وتعنى به عناية واضحة[3].

وكان لأحمد زكي أبو شادي مؤسس جماعة أبولو معجبون من الشعراء الشباب، وصلته بالشعراء الجزائريين ظهرت بارزة بعد الحرب العالمية الثانية، ولا سيما صلته بإدارة مجلة «هنا الجزائر» المعروفة باتجاهها التجديدي، وكان أحمد زكي أبو شادي عند هؤلاء الشعراء «رائداً للاتجاه التجديدي وأستاذاً للمدرسة الشعرية الحديثة[4] وهم يعتبرونه جديراً بهذه الأستاذية حرياً بها، لأنه... قدم للحركة الشعرية العربية أجل الخدمات لما أبدع من الروائع، ودبج من البحوث، وخلق من المبتكرات، وبما أكسب لقضية الشعر العربي من فوز وانبعاث، فإليه يرجع الفضل وإلى جماعة أبولو»[5]، ولا سيما علي محمود طه،

---

(1) معهد الحياة الثانوي أسس بمدينة القرارة، جنوب الجزائر، في ماي 1925 وهو يعد من أقدم المدارس الثانوية وأشهرها بالجزائر، تخرج فيه أجيال من الأدباء والشعراء والعلماء.

(2) كان محمد السعيد الزاهري، ينشر بها بعض إنتاجه.

(3) انظر، محمد مندور، الشعري المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص 69.

(4) هنا الجزائر، ع 32 (فيفري 1955)، ص 20.

(5) البصائر، ع 319، (1955/5/10).

وإبراهيم ناجي، وصالح جودت الذين كان الشعراء الجزائريون يقبلون على أشعارهم[1].

ونحسب أن أحمد زكي أبو شادي نفسه كان يبادل الأدباء الجزائريين هذا الاهتمام، آية ذلك إعرابه عن إعجابه «بما أحرزته الجزائر من توفيق عظيم في خدمة العربية فكرة ولغة»[2]، وقد استدل كل ذلك من خلال متابعته للأدب الجزائري على صفحات مجلة هنا الجزائر، مما جعله يذهب إلى أن الأدب الجزائري بلغ درجة عالية من النضوج»[3]، ويبدو أن صلته بمجلة هنا الجزائر والمشرفين عليها كانت جد وثيقة مما دعاه إلى أن يخصها بنشر بعض انتاجه»[4]، وقد رجته إدارة المجلة أن يوالي قراءها بلفتاته النقدية، وسبحاته الشعرية، بين الفينة والأخرى لما لحضرته في الجزائر من المقدّرين، المعجبين بأدبه وفنه. . . »[5]

وقد اتضحت مكانة أبي شادي لدى الأدباء الجزائريين يوم نعته الصحافة الجزائرية، وتلقت الأوساط الأدبية نبأ وفاته بأسى مرير، لعله لم يقلّ عن ذلك الأسى الذي تلقت به نبأ وفاة حافظ أو شوقي في أوائل الثلاثينيات.

وقد تواردت على الصحافة قصائد الرثاء من الشعراء المعجبين بشعره من أمثال أحمد معاش الباتني[6]، ومحمد الأخضر السائحي[7]، والطاهر بوشوشي[8].

---

(1) ذلك ما أفادنا به الشاعر الطاهر بوشوشي، في جلسة معه بمنزله في (1980/10/4).
(2) (3) (4) (5) هنا الجزائر، ع 8، (ديسمبر 1952)، ص 10-11.
(6) نكبة الأدب، البصائر، ع 319، (1955/5/20).
(7) (8) هنا الجزائر، ع 36 (جوان 1955)، ص 5، وما بعدها.

ولعلنا نتبين من خلال كلمات الباتني مدى المكانة التي يحتلها أبو شادي من نفوس الأدباء الجزائريين، وذلك حيث يقول:

«أجل لقد نكب الجيـل بوفاة شاعر الجيل، وأصيب الشعر العربي في أخلص شاعر عربي، وانهار من صرح الأدب الرفيع ركن ركين يعز عنه العوض، وتزل إزاءه قدم الاصطبار، فوفاة الشاعر الإنساني الكبير الدكتور أحمد زكي أبي شادي خسار وأي خسار لحق بالأدب العربي المتحفز للطفرة والوثوب، فلا بدع أن يرتاع للمصاب الجلل كل من يدرك قيمة الراحل العظيم. . .»[1].

وهكذا يتبين من خلال الصفحات السابقة، هذه المصادر ذات النزع الوجداني الرومانسي التي كانت تصب في الشعر الجزائري وهي في الأغلب الأعم مصادر من شعر المهجر، تعلق بها بعض شباب الحركة الإصلاحية فحاولوا تقليدها والنسج على منوالها كما سنرى ذلك من الفصول القادمة. وكان إلى جانب هذا التيار العربي المهجري تيار آخر استفاد من الشعر الرومانسي الفرنسي وهو ما سنوضحه في الفصل اللاحق.

ب: التيار الغربي:

ما من شك في أنه من المؤثرات التي عملت على توجيه الشعر العربي الحديث نحو الرومانسية، اطلاع رواد التجديـد على الشعر الرومانسي الفرنسي والإنجليزي عن طريق القراءة المباشرة في لغتهما، وقد ظهر أثر ذلك في أعمال عدد كبير من الشعراء الرواد، فقد كان خليل مطران على صلة وثيقة بشعر لامرتين، وفيكتور هيجو، والفريد دي موسيه، يكتب عنهم ويترجم لهم. وكان جبران خليل جبران، وعلي

(1) البصائر، ع 319، (1955/5/20).

محمود طه، وإبراهيم ناجي، والعقاد، وشكري، والمازني، وعمر أبو ريشة، ونازك الملائكة، والسياب، وغيرهم من الرواد يتابعون بوعي هذا الأدب ويستفيدون منه في إنتاجهم الشعري ونظرياتهم النقدية[1].

فإلى أي مدى كان تأثير الأدب الغربي في الشعراء الجزائريين؟ وهل يمكن أن يكون من ضمن المؤثرات الثقافية صلة بعض الشعراء الرومانسيين بالشعر الرومانسي الفرنسي؟. لقد كان المنتظر فعلاً أن تكون هذه الصلة قوية مستمرة بحكم الثقافة الفرنسية التي كانت مسيطرة على المجتمع الجزائري طوال الحكم الاستعماري، ولكن شيئاً من هذا لم يحدث أو هو قد حدث، ولكن بالنسبة لأفراد قلائل. فقد كانت صلة الشعراء الجزائريين بالشعر العربي أشد، واستفادتهم منه أقوى، فإن الحذر من كل ما هو استعماري جعلهم يزهدون حتى في ثقافته وأدبه، إضافة إلى كون هؤلاء الشعراء ينتمون - في الأغلب الأعم - إلى حركة إصلاحية ذات طابع سلفي، أغلبية أصحابها من ذوي الثقافة العربية الخالصة.

ولقد بقيت الصلة بالأدب الفرنسي ضعيفة طوال عهد الإصلاح محصورة في بعض الأفراد القلائل الذين أسعفهم الحظ في تعلم اللغة الفرنسية والاطلاع على آدابها، مع أن الحركة الإصلاحية في حد ذاتها

---

(1) عن هذه العلاقة بين الشعراء الرواد، وبين أدب الغرب يمكن الرجوع إلى:
- د. جمال الدين الرمادي، فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (بدون تاريخ).
- د. عيسى الناعوري، أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط. 2، 1977.
- عيسى يوسف بلاطة، الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة بيروت، 1960.

لم تقف يوماً أمام هذه الصلة، ولم تتقوقع ضد الاطلاع على الآداب الأجنبية والتزود منها، ورأي زعيم الحركة الإصلاحية ابن باديس في هذا الصدد واضح فهو يذهب إلى حد الاعتقاد بأن الأمة التي لا تفتح على الثقافات والآداب الأجنبية عنها «تحكم على نفسها بالموت». . . ويرى أنه لا ضير في الاقتباس من آداب الأمم الحية ما يزيد في ثروة اللغة وخيال أبنائها وتفكيرهم، واقتباس الألفاظ والأفكار والحقائق والخيالات والعلوم والمعارف ما خلت منه أمة في عصر من عصور حياتها، والجمود عن هذا الاقتباس هو علامة الموت في الأمم[1]

ومهما يكن من أمر، فإنه وجد إلى جانب الرافد ذي الطابع الوجداني العربي، رافد يستقي من الآداب الأجنبية أيضاً، ومن الأدب الرومانسي الفرنسي بصفة خاصة.

ولعل مما يلفت نظر الباحث أن الداعين إلى الاتصال بالآداب الأجنبية والاستفادة منها، أدباء يحملون في الوقت نفسه فكرة الدعوة إلى أدب تجديدي من خلال منظور رومانسي، فعلى توالي السنوات التي ظهرت فيها هذه الدعوة نجد الداعين إليها في الجزائر شعراء أو أدباء ذوي اتجاه رومانسي من أمثال رمضان حمود، وأحمد رضا حوحو، وأبي مدين الشافعي، والطاهر بوشوشي، وعبدالله شريط، وأحمد بن ذياب[2]. ويعد رمضان حمود من أوائل الداعين إلى الاحتكاك بالآداب الغربية والاستفادة منها، فقد أوضح ذلك توضيحاً كافياً مفصلاً في مقالة طويلة نشرها بالشهاب تحت عنوان «الترجمة وتأثيرها في الأدب»[3] فهو

---

(1) الشهاب، ج2، م 6، (مارس 1930)، ص 125.
(2) سنوضح آراءهم في الجزء المتعلق بمفهوم الشعر في الاتجاه الرومانسي.
(3) بذور الحياة، ص 84 وما بعدها.

يذهب إلى أن الترجمة «من أركان الأدب التي لا يستهان بها» فإذا كان أدب كل أمة وهو مجموع تأثيراتها القلبية وانفعالاتها الروحية، وزبدة تمخضات عقول بلغائها ـ كالرأس من بقية جسدها ـ فالترجمة والنقل الصحيح من لغة أجنبية إليها عينا تلك الرأس. . . »[1].

وتتأكد أهمية نظريات رمضان في هذا الصدد، من كونها جاءت في وقت كان الأدب الجزائري فيه يعاني من التقليد معاناة شديدة، ولذلك فهو يعتقد بأن الذي سيحدث «الانقلاب» والتغيير في مملكة الأدب هو الترجمة الصحيحة أو التعريب الذي يقطع بها مسافات بعيدة من مركز التقليد إلى مركز التقييد»[2]

والذي يعنينا هنا هو أن رمضان حمود آمن بفعالية الأدب الغربي وضرورته في بعث الأدب الجزائري، وطبق نظريته هذه عملياً حين عمد إلى قطعة للشاعر الفرنسي «لاموني»[3](LAMENNAIS) تحت عنوان المنفيّ (L'EXILE) وعرّبها ليستفيد منها الأدباء الذين لا يحسنون الفرنسية[4].

وأحسب أنه في النصوص النقدية التي كتبها رمضان حمود ما يدل دلالة قوية على صلته الوثيقة بالأدب الفرنسي، وإعجابه الشديد بالشعر الرومانسي، فقد سمحت له ثقافته المزدوجة أن يطلع على انتاج الأدباء الفرنسيين، وكان معجباً بصفة خاصة بأدباء الثورة الفرنسية، وكان كثير

(1) المصدر السابق، ص 87.

(2) المصدر السابق. ص 87.

(3) Felicité Robert de Lamennais كاتب ومفكر فرنسي (باريس 1782-1854) انظر ترجمته في:

Grand Larousse, V, 6, Lamennais

(4) انظر، محمد ناصر، رمضان حمود، الشاعر الثائر، ص 113.

الإشادة بفيكتور هيجو، ولامرتين، وفولتير، ولاموني. وكان كثيراً ما يلفت نظر الأدباء العرب إلى إنتاجهم الذي يرى التزود منه ضرورة «لقطع بحر الاستعمار الطامي»[1]، وكان يعجبه منهم مفهومهم للشعر وصدورهم في إنتاجهم عن مشاعر ذاتية داخلية تنقاد للإحساس والشعور، ولا تنقاد للتأثيرات الخارجية «كالخوف من الملوك مثلاً»[2].

ورمضان ينص على أنه ينظر إلى الشعر ويزنه من خلال تلك النظرة وذلك الميزان اللذين وجدهما عند الناقد الفرنسي «شابلن»[3] وهو «النطق بالحقيقة العميقة الشاعر بها القلب، والشاعر الصادق قريب من الوحي».

ويبدو أن رمضان حمود كان على معرفة بما جاء من تعريفات للشعر عند فيكتور هيجو فعندما يقارن المرء بين آراء رمضان وبين آراء فيكتور هيجو حول هذا الموضوع، يدرك الشبه الذي لا يمكن أن يأتي اعتباطاً أو صدفة، لأن بعض الفقرات التي أوردها رمضان في مقاله عن حقيقة الشعر تكاد تكون ترجمة حرفية لما قاله فيكتور هيجو في تعريفه للشعر. كما أوضحنا ذلك في الفصل المتعلق بمفهوم الشعراء الوجدانيين للشعر.

لكن دعوة رمضان حمود لم تلق الاستجابة من طرف الأدباء فيما يبدو، فقد كانت أنظار المثقفين باللغة العربية متجهة في الأغلب الأعم إلى الشعر العربي قديمه وحديثه تنهل منه وتنسج على منواله.

---

(1) المصدر السابق، ص 107.

(2) بذور الحياة، ص 87.

(3) Jean Chapelain، كاتب فرنسي معروف بآرائه النقدية المبكرة، باريس (1595-1674)، انظر ترجمته:

Grand Larousse, V. 2, Chapelain

ونحسب أن النفور من الثقافة الفرنسية ـ ثقافة المستعمر ولغته ـ كاد يكون عقدة نفسية لدى الشعراء الجزائريين الذين لم يسعفهم الحظ في أن يتعلموها ولعل هذه الوضعية هي التي جعلت بعض الكتاب حينما ـ يضطر إلى ضرب الأمثلة بالكتاب والأدباء الرومانسيين الفرنسيين ليكونوا نموذجاً يحتذى ـ «يعتذر عن تمثيله بالكتاب الأوروبيين»[1]، وهذه العقدة هي التي دفعت أحد المتطرفين إلى مؤاخذة «سعدالله» على كتابته عن الواقعية في فرنسا[2] قائلاً له.. «فما لنا يا أخي والواقعية في فرنسا؟، وما دخل الجزائر اليوم، واليوم على الأخص في هذه الواقعية التي لا تجلب سراء ولا تدفع ضراء... إن القراء ينتظرون من رسالة القاهرة أحاديث عن القاهرة والقاهريين وأنباء عن الشرق والشرقيين، وفنوناً من القول تفتح لهم أبصارهم، وتذكر أفئدتهم، وتلهب حواسهم، وتجعلهم يقتدون بخير الأساتذة وأكرم المربين..»[3] ولعل هذه الوضعية المتطرفة هي التي جعلت أحمد رضا حوحو وهو من دعاة التجديد والاقتباس من الآداب الأجنبية ـ ينتقد هذه المواقف التي تقف دون تطور الآداب والفنون في الجزائر، فهو يعد الاكتفاء بالأدب العربي وحده ورفض كل ما هو أجنبي، تعصباً ذميماً... إنه لا يليق بنا أن ننكر النافع الجيد من مذاهب الغير في الآداب والفنون لأن صاحب هذا المذهب أو ذاك لا يمت إلينا بصلة»[4].

وعندما صدرت مجلة هنا الجزائر عن الإذاعة الفرنسية، راحت توجه عناية خاصة بالأدب الفرنسي، وأصبح ذلك هدفاً من أهدافها، فقد

---

(1) أبو مدين الشافعي، الأدب وفوائده، البصائر، ع 130، (1938/9/9).
(2) أبو القاسم سعدالله، الواقعية في فرنسا، البصائر، ع 357، (1956/3/9).
(3) عمر شكيري، على هامش رسالة القاهرة، البصائر، ع 359، (1956/9/23).
(4) الآداب والفنون، البصائر، ع 53، (1948/10/18).

صرحت في افتتاحية عددها الأول أنه «من أعز الأماني التي تصبو إليها أن تعرض على القراء ألواناً من الأدب الغربي بما يعربه الأدباء من إنتاج الكتاب والشعراء الفرنسيين... وغايتها من هذا إلفات نظر الأدباء إلى ما يحدث في زمنهم من تيارات أدبية جديدة واتجاهات فكرية غنية...»[1]

والواقع أن الدارس لمحتويات هذه المجلة يلاحظ ميلاً واضحاً نحو الأدب الفرنسي والإشادة به والتركيز على علاقته بالأدب العربي[2]، والتركيز على هذا التقريب، لا تخفى مقاصده في تلك الظروف، وقد وجدنا من بين الكتاب الجزائريين من يذهب إلى حد القول بأن «أدبنا العربي المعاصر أدب مدين للنهضة الغربية في كثير من خصائصه في حرية التعبير، ومزايا الجمال، والتناسق في الصياغة، ورشاقة الأخيلة البارعة في التصوير...»[3] ويعتبر الأدب الفرنسي والثقافة الإنسانية الفرنسية وعبقرية أبنائها في مختلف ضروب المعرفة أعظم الآداب تأثيراً في بناء صرح الأدب العربي الحديث... فقد واتته الظروف التي خلقها له أبناؤه وساعدتهم عليها ما يتمتع به الذهن الفرنسي من جلاء ووضوح في أن يكون أحب الآداب إلى أبناء العرب، وأقربها إلى نفوسهم، وجلها آخذ بمجامع قلوبهم فراحوا يعتقدون أن الأديب الذي لا يعرف الفرنسية لا يعد أديباً، وأن اللغة الفرنسية ضرورية للاطلاع على الثروات الفكرية في الغرب...»[4]

---

(1) عن افتتاحية العدد الأول من مجلة هنا الجزائر، الصادر في ماي 1952.

(2) أثر الفكر الفرنسي في الشرق العربي الحديث، سعد الدين بن أبي شنب. هنا الجزائر، ع 59، (نوفمبر 1957)، ص 2، ع 60، (جانفي 1958)، ص 2.

(3) ، (4) أحمد بن ذياب، أثر الأدب الفرنسي في بعث الأدب العربي. هنا الجزائر، ع 69 (أكتوبر 1958)، ص 6. وانظر، أيضاً للكاتب نفسه في الموضوع ذاته، هنا الجزائر، ع 70 (نوفمبر 1958)، ص 2.

وقد أقامت الإذاعة العربية التي كانت ـ مجلة هنا الجزائر لسان حالها ـ أسبوعاً أدبياً كاملاً احتفاء بمرور مائتي سنة على ميلاد الشاعر الفرنسي فيكتور هيجو، ونشرت خلال أسبوع كامل محاضرات وتمثيليات من إنتاج هيجو، وتحدث المحاضرون بصفة خاصة عن صلة إنتاج هيجو بالشرق العربي واستخرجوا من ديوانه المشرقيات[1] هذه الصلة[2].

ويقول الطاهر بوشوشي وهو من المعجبين بفكتور هيجو بهذه المناسبة «. . . والحق أن فكتور هيجو كان وما يزال ملأ سمع الزمن وبصره فهو كزميله العربي أبي الطيب المتنبي ممن تسمع كلماته من به صمم، وهو من الشعراء العماليق الذين يجرون لا يُجرى معهم. . . وفي إحياء ذكراهم إسوة لأبناء هذا العصر على الاقتداء بهم، والاطلاع على آثارهم، والاقتباس من نورهم. . .»[3]

وقد قدمت المجلة نماذج من شعر فكتور هيجو معربة بأقلام الشعراء الجزائريين تعريباً روعي فيه الوزن والقافية، من ذلك قطعة «التجلي»[4] التي عربها الطاهر بوشوشي، «وأحسنوا للفقير»[5] وهي من تعريب جلول البدوي.

ونجد اهتماماً بأدب لامرتين أيضاً يتمثل فيما تقدمه هذه المجلة

---

(1) المشرقيات، (Les Orientales) ديوان شعري لفكتور هيجو.

(2) انظر، مجلة هنا الجزائر، ع 15 (جويليه 1953)، ص 10.

(3) المصدر السابق، ص 10.

(4) المصدر السابق، وعنوان القطعة الأصلي Extase وهي في وصف مشاهد الطبيعة ليلاً.

(5) انظر، هنا الجزائر، ع 3 (جويلية 1952)، ص 20؛ وقد نشرت هذه القصيدة لأول مرة بمناسبة مرور قرن ونصف على ميلاد هيجو وذلك، بجريدة البصائر في العدد السادس (1947/9/12).

من دراسات حول أدبه أو بما تترجمه من شعره، يقوم بها أحياناً الطاهر بوشوشي نفسه[1].

وقد يكون من الأسباب التي ساعدت على توجيه المجلة إلى هذه الوجهة، أن القائمين على إدارتها وتحريرها كتاب عرفوا بنزعتهم التجديدية وميلهم الواضح إلى التفتح على الآداب الأجنبية، ويجيء على رأسهم الشاعر الطاهر بوشوشي الذي كان من ألمع الكتاب بهذه المجلة، وهو شاعر وجداني مغرم بالأدب الرومانسي الفرنسي متأثر به، معجب بأعلامه، فقد كان كثير القراءة لأدب فيكتور هيجو، ولامرتين، وموسيه، وهو يعلل شغفه بالأدب المكتوب بالفرنسية بكونه النافذة الوحيدة التي يطل من خلالها على الأدب العالمي، وكان مشدوداً لهذا الأدب الفرنسي بما فيه من حرية في التعبير والتصوير[2].

وظهر إلى جانب الأدباء المتأثرين بالأدب الرومانسي الفرنسي، من أظهر اهتماماً واطلاعاً مباشراً على الأدب الرومانسي الإنجليزي. ولكن هذا التيار الأخير ظل ضعيفاً جداً أمام طغيان تيار الثقافة الفرنسية.

فإسماعيل العربي رئيس تحرير مجلة «افريقيا الشمالية»[3] الصادرة بعد الحرب العالمية الثانية، من أوائل الأدباء الجزائريين اهتماماً بالأدب الإنجليزي ـ فيما نعلم ـ ويلحظ من خلال كتاباته واهتماماته اطلاع ومعرفة بهذا الأدب، وقد حاول أن يعرف الجزائريين به، ويقربه إليهم

---

(1) انظر، هنا الجزائر، ع 81، (نوفمبر 1959)، ص 18. انظر المصدر نفسه، ع 52 (جانفي 1957)، ص 20-22.

(2) أفادنا بهذه المعلومات في لقاء معه بـ: (1980/10/4).

(3) صدرت هذه المجلة بالجزائر العاصمة، في مارس من سنة 1948 على أن تكون شهرية، ولم يصدر منها سوى أربعة أعداد فقط.

من خلال تعريبه لبعض القطع الشعرية المشهورة لشعراء إنجليز اشتهروا عالمياً بنزعتهم الرومانسية، فقد قام بتعريب قصيدة «أنشودة الريح الغربية» ذات الشهرة العالمية للشاعر الإنجليزي الرومانسي «شللي»[1]، ولعلها أول ترجمة لها في اللغة العربية كما نص على ذلك المترجم[2].

واختيار إسماعيل العربي لهذه القصيدة بالذات له دلالة عميقة، لأن ما تحمله هذه القصيدة من المعاني الإنسانية المؤثرة الرائعة، تدفع الأدباء ذوي النزعة الرومانسية والإحساس المرهف إلى قراءتها والتلذذ بالصور الحزينة التي تكثر في تضاعيفها[3]. ومن عجيب توارد الخواطر، وتشابه المشاعر أن يقع اختيار الشاعر إبراهيم ناجي هو الآخر على هذه القصيدة نفسها فيعربها لقراء اللغة العربية[4]. في هذه الفترة بالذات. ولا يوجد في الأدب الجزائري في مرحلة ما قبل الاستقلال اهتمام يذكر، بالأدب الإنجليزي، بحكم طغيان الثقافة الفرنسية على النحو الذي أوضحناه.

3 ـ المؤثرات البيئية والنفسية:

إلى جانب المؤثرات السابقة السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية توجد المؤثرات البيئية والنفسية، التي لا نعني بها

---

(1) شللي، برسي بايش من الشعراء الرومانسيين المشهورين (1792-1822)، انظر ترجمته في الموسوعة العربية الميسرة، ص 1092.

(2) انظر، افريقيا الشمالية، ع 2، السنة الأولى، (يونيو 1948)، ص 100.

(3) انظر، تعريب هذه القصيدة في كتاب، الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي، لجماعة من الكتاب الإنجليز تعريب، عبد الوهاب محمد المسيري، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، 1964، ص 264.

(4) انظر، د. عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة. 1971، ص 352.

هنا المؤثرات البيئية العامة، فتلك سبق الحديث عنها، وإنما نعني بها المحيط الخاص بكل شاعر من المنشأ والمربى، والأسرة، فإن هذه كلها لها دخل في توجيه الشاعر إلى هذه الوجهة الرومانسية.

فإذا عملت البيئة الصحراوية ذات الطابع العربي المحافظ على تنمية روح التقليد والمحافظة عند بعض الشعراء الجزائريين[1]، فإن هذه البيئة نفسها عملت على تفجير روح التمرد، وحب التجديد عند بعض الشعراء الآخرين. وليس من قبيل الصدفة ـ فيما نحسب ـ أن يجيء أغلب الشعراء الوجدانيين في الجزائر من أبناء الصحراء، رمضان حمود، الأمين العمودي، مفدي زكرياء، أحمد سحنون، محمد الأخضر السائحي، أحمد معاش الباتني، أبو القاسم سعدالله، أبو القاسم خمار، محمد الأخضر عبد القادر السائحي. وقد أوضح بعض هؤلاء الوجدانيين الأثر المباشر الذي تركته هذه البيئة في نفوسهم، يقول محمد الأخضر السائحي: ... فإن لطبيعة الصحراء أثراً كبيراً لأن أكون شاعراً، فللصحراء قدرة على الإيحاء «وهي ذاتها لوحة وقصيدة شعرية ممدودة النغم تشدو بها ألسنة غير مرئية، وسكون الصحراء هو الآخر كقطب جذب حيثما اتجهت تجد أمامك عالماً يدفعك لكي تتأمل، ويذكي فيك حماساً لتصوغ مشاعرك أشعاراً...»[2] ولا يختلف «أبو القاسم سعدالله» عن «السائحي» في هذا التعليل وهو يصف البيئة التي وجهته إلى الوجهة الرومانسية في بداية حياته الشعرية حيث يقول:

---

(1) من هؤلاء الشعراء، أبناء الصحراء الذين غلب عليهم الاتجاه المحافظ التقليدي، نذكر: محمد العيد، الطيب العقبي، أبو اليقظان، محمد السعيد الزاهري، محمد الهادي السنوسي، مصطفى بن رحمون، محمد اللقاني بن السائح، الجنيد أحمد المكي، وهؤلاء من جيل الإحياء، نجد إلى جانبهم من جيل الثورة، صالح خرفي، صالح خباشة، وصالح باجو، وغيرهم.

(2) المجاهد الأسبوعي، ع 511، (1970/7/12)، ص 22.

. . وقد كانت البيئة التي تخرجت فيها بيئة عربية إسلامية محافظة جداً، وهي أقرب إلى البداوة منها إلى الحضارة، وفيها كل ما في البداوة من خير وشر، ولكنها من الناحية الطبيعية جافة إلى درجة القسوة واسعة كالمحيط. ولا يكاد يجد المرء مهرباً من رتابة الصحراء ولفح شمسها إلا في ظل نخلة وارفة، أو خرير ساقية حزينة، أو صوت حيوان أليف، أو نظرة في النجوم السابحة. . .»[1]

لكن المؤثرات السابقة كلها لم تكن لتفجر وحدها شعراً يتميز بنزعته الوجدانية، لو لم تصادف نفوساً ذات حساسية مرهفة تنفعل وتتفاعل لأقل المؤثرات إثارة، هذه الحساسية في حد ذاتها هي التي ضخمت من حدة المؤثرات الخارجية المختلفة، حين وقوعها على النفوس الشاعرة، بل إن الشعراء أنفسهم ليختلفون اختلافاً بيناً في درجات الانفعال، فمنهم المتفائل، ومنهم المتشائم، منهم الصبور المتحمل، ومنهم القلق المتوثب. وهنا لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار شخصية الفرد، والمؤثرات الخاصة في حياته من وراثة، وثقافة، ونشأة في بيئة معينة، وظروف نفسية خاصة وغيرها. وهـذا التفاعـل بين المؤثرات العامة والمؤثرات الخاصة هو الذي يخلق الرومانسية، إذ يمر بالنفس الحساسة التي سئمت القيود الاجتماعية والقيود الأدبية، وتاقت إلى الثورة والتحرير، أو الهروب إلى عالم أفضل ولو كان من صنع الخيال.

هذه المميزات النفسية التي تميز شاعراً عن آخر هي التي دفعت بعض الشعراء دون آخرين إلى التعبير عن إحساسهم بالاغتراب، وفقدان المشاكلة، واختلال التوازن، فكان الهروب من قسوة الواقع إلى رحمة

---

(1) من جواب مكتوب أفادنا به الدكتور سعدالله عن عوامل رومانسيته، بتاريخ (1982/1/29).

الخيال متمثلاً في هذا الأدب الرومانسي الذي هو انعكاس مباشر للشعور بوطأة الجو الخانق الذي يعيش فيه هؤلاء الشعراء الحساسون.

وخلاصة القول: إن الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري الحديث، ظهر منذ سنة 1925 بدافع من مؤثرات متداخلة متشابكة، مؤثرات سياسية، واقتصادية، واجتماعية وثقافية، وبيئية، ونفسية، وهو وإن ظهر ضعيفاً خافتاً لاقتصاره على بعض الشعراء القلائل في العشرينيات والثلاثينيات، فإنه ما لبث أن قوى واشتد وانتشر مع ظهور شعراء آخرين في الأربعينيات والخمسينيات، وكان هذا الشعر من خلال هذه الفترات كلها استجابة تلقائية للمشاعر النفسية التي يشعر بها المثقف الجزائري تحت ضغط واقع سيء مرير، فرضته عوامل مختلفة متعددة، أبرزها الاستعمار والتخلف.

أما كيف عبر الشعراء الجزائريون الوجدانيون عن هذا الواقع، وكيف تجلى هذا الإحساس في أشعارهم تعبيراً وتصويراً، فذلك ما سنفصل الحديث عنه في الفصول القادمة.

4 ـ المفهوم الوجداني الرومانسي للشعر:

من السمات البارزة التي تميز الرومانسية عن غيرها من المذاهب الأدبية الأخرى كونها تعبر عن عاطفة الإنسان قبل كل شيء. ولما كان الانفعال العاطفي في أعمق ما فيه من حرارة لا يستطيع الخضوع لقانون خارجي دون أن يخون ذاته، وجب أن يكون الأدب المعبر عنه حرّاً كذلك، هذا الشعور بالحرية هو الذي جعل الأدباء والشعراء الرومانسيين يدعون باستمرار إلى التحرر من القوالب الجاهزة، والقواعد الصارمة، وهذا الموقف من الإبداع الفني هو الذي جعل الرومانسية تثور على الكلاسيكية التي تفرض القوالب والأطر في العمل الأدبي.

إن نزعة التحرر هذه هي التي جعلت الرومانسيين ينظرون إلى الشعر من هذه الزاوية فقرنوا بين التحرر في المضمون والرؤية والموقف، وبين التحرر في الشكل لغة، وموسيقى، وخيالاً[1]، فهل كان موقف الشعراء الوجدانيين الجزائريين في مفهومهم للشعر كذلك؟!

يمكننا القول بأن الاتجاه الوجداني الرومانسي في الشعر الجزائري قد نشأ تحت ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية معينة، وأن نشأته هذه هي رد فعل تلقائي من قبل الشعراء للتعبير عن مشاعرهم أزاء هذه الظروف، كما أوضحنا ذلك سابقاً، غير أن هذه المؤثرات الخارجية لم تكن وحدها لتوجه الشعراء الجزائريين إلى هذا الاتجاه. فقد كان إلى جانبها تطور في مفهوم الشعر .ووظيفته وعلاقته بالفرد والمجموع، وأحسب أنه من الضروري لدارس الشعر الوجداني الجزائري الوقوف على مفهوم شعراء هذا الاتجاه إلى الشعر ورؤيتهم إليه وعلاقتهم بأصول النظرة الرومانسية إلى الشعر، بغية التعرف إلى خصائصه المعنوية والفنية.

وقد سبق القول بأن البداية الحقيقية لهذا الاتجاه في الشعر الجزائري الحديث، إنما ظهرت على يد رمضان حمود في أواسط العشرينيات، وقد اتضح ذلك بجلاء من خلال آرائه ونظرياته، ومحاولته تطبيق ذلك في شعره، وظل صوت رمضان متميزاً منفرداً في جو تطغى عليه المحافظة والتقليد. ومن ثم فإننا سنضطر إلى تركيز الحديث على آراء رمضان باعتباره رائداً من رواد هذا الاتجاه في الشعر الجزائري الحديث. ولأننا لا نعثر على آراء أخرى غيرها لدى الشعراء الآخرين، إلى حين ظهور مبارك جلواح العباسي في أواسط الثلاثينيات.

---

(1) انظر، فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 203-205.

ودعوة رمضان التجديدية ومفهومه للشعر ووظيفته لها جانبان، جانب انتقاد المفهوم التقليدي المحافظ للشعر ووظيفتـه متمثلاً في مدرسة الإحياء العربية، وجانب الدعوة إلى مفهوم جديد وتصور معاصر من خلال منظور وجداني رومانسي، وبذلك كان رمضان يسيـر في الاتجاه الذي سار فيه الشعراء والنقاد الرومانسيون في أوروبا ولا سيما في فرنسا، وهو بناء نظريات شعرية جديدة على أنقـاض نظريـات كلاسيكية قديمة.

بدأ رمضان حمود نشر آرائه تلك في سلسلة مقالات مطولة تحت عنوان «حقيقة الشعر وفوائده» بمجلة الشهاب ابتداء من الثاني من شهر فيفري سنة 1927[1]، والبداية بهذا التاريخ بالذات لم تجيء اعتباطاً أو صدفة إذ جاءت في الوقت الذي كان فيه الوطن العربي كله يستعد لتتويج أحمد شوقي أميراً للشعراء، وقد جاء اختيار رمضان لمجلة «الشهاب» المحافظة المتحمسة لشوقي مكاناً لنشر آرائه، والتوقيت الذي صدرت فيه تلك المقالات، دلالة قوية عن موقف رمضان من الشعر المحافظ التقليدي، وتعبيراً عن تصور جديد لمفهوم الشعر ووظيفته يخالف تصور الشعراء الجزائريين الكلاسيكيين له. إن هذا التصور على ما نحسب ـ هو الذي جعل رمضان يوجه نقده مباشرة إلى رائد المدرسة المحافظة، وحامل لوائها في الوطن العربي أحمد شوقي. فقد كان شوقي في هذه الأثناء يستقطب الأنظار في الوطن العربي كله، ويستحوذ على المكانة المرموقة عند الأدباء والشعراء يتخذون شعره مثالاً يحتذى ونموذجاً ينسج على منواله، وقمة تشرئب إليها الأعناق. ورمضان يعرف المكانة العظيمة التي يحتلها شوقي من الشعراء الجزائريين، وتعلقهم

---

(1) انظر، هذه المقالات في الشهاب، ابتداء من عدد 82 ثم الأعداد 85، 93، 94، 108، الصادر في (1927/8/4).

الشديد به، وسيرهم في ركاب شعره. لذا فإنه أظهر من خلال نقده لشعر شوقي، وتبيانه لجوانب الضعف فيه، ثورته على المفهوم التقليدي للشعر، هذا المفهوم الذي يعوق الشاعر عن التعبير عن أحاسيسه ومشاعره بصدق وحرية.

إن رمضان حمود يعترف بكل موضوعية بمكانة شوقي في مسيرة الشعر العربي الحديث، ودوره البارز في إحيائه وبعثه من جديد، ويعترف بأحقيته بهذا الاحتفال الذي أقيم له[1]، ولكنه يوضح بموضوعية أيضاً بأن الإحياء غير التجديد.

«... إن شوقي لم يأت بشيء جديد لم يعرف من قبل، أو من طريقة ابتكرها من عنده، وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوباً يلائم العصر.. وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين الذي يحتاج إلى شعر وطني، قومي سياسي، حماسي، يجلب المنفعة ويدفع الضرر، ويحرك همم الخاملين، خصوصاً والشرق الفتي في فاتحة نهضته الجديدة...»[2]

ويؤاخذ شوقي على أن اهتماماته الشعرية ظلت مقتصرة على الموضوعات التقليدية من مدح، ورثاء، ووصف للقصور والمراقص، وافتخار بمن سبق، ومعارضة للقدماء. وهي أغراض في نظر رمضان ـ لا تتماشى مع متطلبات الأمة العربية المضطهدة من طرف الاستعمار الغربي. إن هذه الأمة في حاجة إلى مسرحيات شعرية دراماتيكية تتقد حماسة ووطنية.(*)

(1) رمضان حمود، بذور الحياة، ص 115، ؛ 116، 117.

(2) المصدر السابق، ص 116.

(*) تجدر الإشارة إلى أن رمضان حمود توفي في سنة (1929) وهو ما لم يسمح له بالاطلاع على تجارب شوقي المسرحية التي بدأها في بداية الثلاثينيات.

ويؤاخذ شوقي على الطريقة والأسلوب اللذين يتبعهما في شعره، وينتقد لغته الشعرية فهي في نظره لغة لا تتسم بطابع شخصي مميز، ولا تختلف عن لغة الشعراء السابقين. إن المطلوب من شوقي «أن يخالف كل المخالفة من سبقه من الشعراء والأدباء المحافظين»[1]، وفي استطاعته أن يستغل موهبته العظيمة في وضع «خطة جديدة يسنها لنفسه بنفسه، ويدعو الناس إليها، ويباشر بثها بين الناس بيده، ولو أداه ذلك لأن يلاقي صدمات عنيفة وعراقيل جسيمة...[2] حتى يعرج بالأدب العربي المنكوب إلى أعلى عليين ويبلغ به سماء الكمال كما فعل الغربيون بأدبهم[3].

ومن الواضح أن رمضان حمود، كان يرمي من وراء نقده لشوقي إلى نقد الكلاسيكية في الأدب العربي عامة، وفي الأدب الجزائري خاصة. ولعل الدافع إلى ذلك ما رآه من الشعراء الجزائريين من شغف بالشعر المشرقي وتعلقهم به وتقليدهم إياه، واعتبارهم شعر شوقي قمة البراعة متخذين قصائده نماذج يعارضونها، ويخمسونها، ويشطرونها مما يتنافى والصدق الفني والتعبير الصادق عن الإحساس، هذا المبدأ الذي طالما نادى به رمضان في مقالاته.

ومن هذا المنظور الرومانسي الذي يحل العاطفة مكانة مرموقة في العمل الفني، ويعتبر صدق الإحساس أساساً للتجربة الفنية، ينظر رمضان حمود إلى الشعر ماهية ووظيفة.

---

(1) (2)، (3) رمضان حمود، بذور الحياة، ص 118. وهنا يذكرنا بقولة «فيكتور هيجو». يجب أن يحترس الشاعر على الأخص من النقل عن أي امرىء كلاسيكياً كان أم رومانسياً، فإن طفيلي العملاق لا يزيد من أن يكون قزماً....» عن د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة، بيروت، ط 5، ص 357.

فالصدق الفني عند رمضان هو أساس نجاح التجربة الفنية بصفة عامة، والشاعر من هذا المنظور لا يختلف عنده عن الرسام، فكما أن الرسام لا ينجح في فنه إلا إذا تزود بطاقة حية من الشعور «كذلك لا طاقة للشاعر على امتلاك العقول، والأخذ بأزمة النفوس، إلا إذا أجاد تصوير تلك العواطف الهائلة التي تقوم في ميدان صدره الرحب، عندما يريد أن يعرب للسامع عن خواطره الخاصة أو العامة. . . لا مجرد تنميق وتزوير وتكلف وتعمل بارد، وكذب فادح، «فإن هذا مما ينقص من قيمة الشعر والشعراء في الأمة النبيهة. . .»[1].

واشتراطه الصدق الفني في التجربة معناه أن ينصب الاهتمام إبان التجربة على العاطفة التي يعتبرها أول عنصر في العمل الشعري يتوقف عليه نجاح الشعر أو إخفاقه، لذلك فهو طالما حذر الناشيء من أن يتقدم إلى مهنة الكتابة بزاد النحو، والصرف، والعروض والبلاغة وحدها. فإن ذلك كله لا يجديه نفعاً ما لم يسعفه من نفسه وازع قوي نحو التجربة الشعرية، لأن الشعر في تصور رمضان. . . ليس بضاعة أو صناعة كما يذهب إلى ذلك المحافظون التقليديون، ولكنه الهام وجداني ووحي الضمير. .» فإن الأدب الذي لا يصدر عن نفس حساسة في نفحاتها لا يتسرب إلى أعماق النفوس الحية، بل لا يخلد طويلاً ولا يلبث أن يقضي عليه النسيان والإهمال. . .»[2].

إن الأدب الناجح عند رمضان هو الذي يتميز بشخصية مبدعه رؤية، وأسلوباً، ولغة، لذلك فهو يدعو إلى التمايز بين أدب المبدعين

---

(1) رمضان حمود، بذور الحياة، ص، 105.

(2) المصدر السابق، ص، 108.

أفراداً، وأجيالاً[1]، وعلى الأدباء في سبيل تحقيق هذا ألا يخضعوا إلا لصوت الضمير والواجب، وأن يتمردوا على كل التأثيرات الخارجية مهما يكن ضغطها، فإن الأديب العظيم هو الذي ينبذ التعلق والتبعية لأي أديب مهما يعظم في الأدب قدره، ومهما يتفوق في البيان سحره[2].

إن الشاعر الحقيقي في نظر رمضان، هو الذي يكون صورة صادقة لنفسه ولعصره، ولا ينقاد في إبداعه إلا لصوت ضميره، وليس معنى هذا أن يكون شاعراً ذاتياً أنانياً، يتغنى باهتماماته الشخصية وحدها، بل بالعكس من ذلك، إن الشاعر من هذا المنظور هو الذي يتحمل دور الريادة في الحياة والمجتمع في المجال السياسي والديني والاجتماعي. عليه أن يقاوم الاستبداد بلسان حاد لا يرده عن ذلك اضطهاد أو قوة أو جبروت، فإن الشعر الذي لا يحرك همة الشعب ليتطلع إلى الاستقلال والحرية، ولا يذكر بواجبه المقدس ووطنه المفدى «خيانة كبرى، وخنجر مسمم في قلب المجتمع...»[3]

بل إن دور الشاعر الريادي لا يقف في حدود النظر إلى الواقع، والتفاعل مع الحاضر فحسب، وإنما دوره أن ينظر إلى مستقبل بلده، ومستقبل شعبه، وأن يهيء التربة الصالحة للخلف[4].

انطلاقاً من هذا المفهوم لوظيفة الشعر، ورسالته في الحياة والمجتمع. ندد رمضان بالشعر الارستقراطي الموجه إلى الطبقة

---

(1) المصدر السابق، ص 81.
(2) المصدر السابق، ص 127.
(3) المصدر السابق، ص 125، 126، ، 127.
(4) المصدر السابق، ص 125.

الخاصة، طبقة الملوك والأمراء، والوجهاء. إن الشعر عنده يجب أن يتجه إلى الطبقة الشعبية أو من يعبر عنهم «العامة لأنهم هيكل الشعوب»[1].

وهذه النظرة عنده ارتبطت بلغة التوصيل، فدعا الشعراء إلى نبذ لغة امرىء القيس، والمهلهل، وطرفة الجاهليين[2]، وانتقد الشعراء الذين يستخدمون لغة تلجىء إلى مطارق القواميس في زمن شعاره «الوقت من ذهب»[3]، وندد بالشعر الذي يعتمد «التحذلق والتشدق بالألفاظ الضخمة الرنانة، ودعا بدلاً من ذلك إلى نبذ التكلف والتنطع في اللغة»[4] باستخدام لغة بسيطة سهلة يفهمها الناس جميعاً، فإن الجمود على اللغة العربية البائدة بدعوى المحافظة عليها هو الذي يقضي عليها بين أهلها»[5]، «لأنه لا حياة ولا رقي مع التقليد والجمود»[6].

وهكذا نرى أن مفهوم رمضان إلى الشعر مفهوم تجديدي واضح كل الوضوح لا يستنتج استنتاجاً من خلال النصوص، وإنما هو جمل وعبارات صريحة تركها لنا الشاعر نفسه. وهو مفهوم يختلف عن مفهوم الشعراء التقليديين المحافظين المعاصرين لرمضان، واختلافه معهم صريح أيضاً عبر عنه في أكثر من مناسبة، وشتان بينه وبين من يدعو إلى شعر الصناعة والتكلف والممارسة، والمران، والاعتماد على زاد

---

(1) المصدر السابق، ص 125.

(2) المصدر السابق، ص 126.

(3) المصدر السابق، ص 117.

(4) المصدر السابق، ص 126.

(5) المصدر السابق، ص 120-122.

(6) المصدر السابق، ص 123.

العروض، والبلاغة والنحو، وهو ما ذهب إليه شعراء المحافظة والتقليد كما رأينا ذلك في الفصل السابق. وهذا ما يجعلنا نختلف مع «أحمد شرفي» في رأيه من مفهوم الشعر عند رمضان لأنه رأي يتسم بالعجلة، والتعميم، والتناقض، فهو عنده تارة مخضرم[1] تلتقي فيه التيارات الأدبية الحديثة مع التيارات الأدبية القديمة. وهو عنده تارة أخرى ليس مفهومه جديد، ولا يختلف عما سبقه عن مفاهيم زملائه المعاصرين له (أبي اليقظان، خبشاش، وغيرهما) وإنما هو مفهوم عريق في القدم[2] قال به النقاد والعرب القدامى.

بل إن الذي نذهب إليه هو أن مفهوم رمضان مفهوم تجديدي لا يختلف في شيء عن هذا المفهوم الذي نجده عند شعراء مدرسة الديوان، أو شعراء المهجر الأمريكي، وهو لا يختلف قبل هذا وذاك عن مفهوم الرومانسيين الغربيين ولا سيما الفرنسيين الذين تأثر بهم رمضان تأثراً واضحاً. وبوسع الدارس أن يلحظ وجوه الالتقاء بين نظريات رمضان حمود وجماعة الديوان، ولا سيما في إلحاح جماعة الديوان في نقدها للشعراء القدامى والمحدثين على البحث عن نفس الشاعر في

---

(1)، (2) يقول أحمد شرفي: إن مفهوم الشعر عند رمضان حمود لا يختلف عما سبق من مفاهيم زملائه، فهو مفهوم مخضرم تلتقي فيه التيارات الأدبية الحديثة بالمفاهيم الأدبية القديمة

ثم يقول:

«والحقيقة أن مفهوم الشعر عند رمضان حمود وغيره ممن ذكرنا ليس مفهوماً جديداً لم يهتد إليه الشعراء والنقاد قبلهم، وإنما هو مفهوم عريق عبر عنه الشعراء واهتم به قدماء النقاد..»

انظر: أحمد شرفي، الشعر الوطني الجزائري، بحث للحصول على دكتوراه الحلقة الثالثة جامعة الجزائر، السنة الجامعية (1978-1979)، ص 173.

شعره، وإكثارها من التذكير بضرورة الصدق في التعبير. . »[1]

وفي تخصيصهم رسالة الأدب بتهذيب النفوس، والضمائر والأذواق ومنحها دوراً إيجابياً في الرفع من قيمة الإنسان وفي النزوع إلى الحرية»[2]، وأن الشاعر له القدرة في أن يرسم لأبناء جنسه الطريق الأصلح في الحياة. . . »[3] وفي تكرارهم من أن ماهية الأدب الصحيح أن يصاغ في عبارات ملائمة للعصر»[4].

وفي نظرتهم إلى شعر الشخصية على أنه هو الشعر المطبوع الذي يقدم لنا شيئاً خاصاً، وأما شعر الصنعة فيتساوى فيه الشعراء المغمورون المتكلفون»[5] وفي دعوتهم إلى أن الشعر العربي يجب أن يتطور، وأن يسعى إلى احتلال المكانة التي يحتلها الشعر الغربي»[6].

وفي تركيزهم على شعر الشخصية أثناء نقدهم لكل من شوقي وحافظ[7]. وأخيراً في هذا التعريف الذي نجده عند عبد الرحمن شكري:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان. . [8]

---

(1) انظر هذه الآراء في كتاب (جماعة الديوان في النقد للدكتور محمد مصايف، ش. و. ن. ت. ط 2 الجزائر، 1982).

(2) المصدر السابق، ص 187.

(3) المصدر السابق، ص 227.

(4) المصدر السابق، ص 190.

(5) المصدر السابق، ص 227.

(6) المصدر السابق، ص 812 وما بعدها.

(7) المصدر السابق، ص 142 وما بعدها.

(8) المصدر السابق، ص 229 نقلاً عن ديوان عبد الرحمن شكري، ج 3، ص 266.

الذي يقابله قول رمضان:

وقلت لهم لما تباهوا بشعرهم ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر[1]

كما نلحظ تشابهاً بين مفهوم رمضان للشعر، ومفهوم ميخائيل نعيمة له كما جاء عند هذا الأخير. وذلك حيث يقول عن الشعر: «هو غلبة النور على الظلمة، والحق على الباطل، هو ترنيمة البلبل، ونوح الورق، وخرير الماء، وقصف الرعد[2].

ويصل هذا التشابه إلى حد استخدام العبارات المتشابهة، كما نلمس ذلك من خلال قول رمضان:

فهذا خرير الماء شعر مرتل وهذا **غناء** الحب **ينشده الطير**

وهذا زئير الأسد تحمي عرينها وهذا صفير الريح ينطحه الصخر

وهذا **قصيف الرعد** في الجو ثائر وهذا غراب الليل يطرده الفجر[3]

فقد جاء في كلا التعريفين قصف الرعد، وخرير الماء، وغناء الطير. على أن هذا التشابه في الآراء والمفاهيم لا يعني أبداً بأن رمضان حمود اقتبس آراءه عن ميخائيل نعيمة أو عن جماعة الديوان، فإنه من الصعب على الدارس أن يجزم قاطعاً، بتأثر رمضان بجماعة الديوان وأنه ألم بالآراء السابقة أثناء دراسته بتونس من خلال مطالعاته في كتاباتهم[4] وهذا لأمور: أولها: أننا لا نجد في كتابات رمضان ما يشير إطلاقاً إلى

---

(1) رمضان حمود، بذور الحياة، ص 104.

(2) ميخائيل نعيمة، الشعر والشعراء، مقال منشور في مجموعة الرابطة القلمية لسنة 1921. دار صادر، بيروت، 1964، ص 252.

(3) رمضان حمود، بذور الحياة، ص 104.

(4) أحمد شرفي في الشعر الوطني الجزائري، ص 170. يجزم بأن رمضان اطلع على آراء «الديوان».

صلته بهذه المدرسة أو اطلاعه على آثارها، في حين نجد ما يشير إلى تأثره بجبران خليل جبران، وشعراء الرومانسية الفرنسية.

ثانيهما: على الرغم من أن كتاب الديوان الذي ألفه العقاد والمازني صدر في فترة مبكرة فإن الكثير من آراء جماعة الديوان، ولا سيما آراء العقاد في شوقي، نجدها مبثوثة في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي) الذي صدر في سنة 1937[1] أي بعد ثماني سنوات من وفاة رمضان، وآراء رمضان هذه نشرت ما بين فيفري وأبريل من سنة 1927، ومن ثم فإن الذي نرجحه وقد يصل حد اليقين، هو أن آراء رمضان متأثرة بالرومانسيين الفرنسيين، مثل فيكتور هيجو، ولامرتين وغيرهما، فقد كان كثير الإشادة بأدبهما، معجباً شديد الإعجاب بآرائهما في الفكر والأدب والحياة[2]. فقد كان فيكتور هيجو وحده تقريباً هو الذي أكد الصفة الشكلية للأدب الجديد، والذي فهم تغيير الذوق في الوقت الذي تغير فيه مضمون الأعمال الأدبية وهو الذي يقول «لكي نصنع شيئاً حقيقياً يجب وصف حالة نفس حـ يقية، ويجب كذلك ألا نعبر عنها بأسلوب وكلمات مأخوذة من عصور نتهت، ومقلدة في أدب فان...»[3] كما نرجح تأثره بآراء جبران خليل جبران الذي كان مدمناً على قراءته[4].

---

(1) شعراء مصر، وبيئاتهم في الجيل الماضي لعباس محمود العقاد، مطبوعات مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1937.

(2) ذلك ما أكده زميل رمضان ورفيقه أثناء دراسته بتونس، الشاعر مفدي زكرياء. وأكد لنا أيضاً عدم اطلاعه على آثار مدرسة الديوان. سجلنا هذا أثناء حديث مع مفدي زكرياء بمدينة الدار البيضاء بالمغرب في أوت من سنة 1974، وقد أوضحت هذا الترابط بين جبران ورمضان والشابي في كتاب، رمضان حمود الشاعر الثائر، ص 51 وما بعدها.

(3) فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 202.

(4) انظر، بذور الحياة، ص 114، 117، 126.

فالأولى إذاً أن نقول بأن ما يلحظ من تقارب في الآراء بين رمضان وجماعة الديوان، وجبران يرجع إلى كونه نابعاً عن مصدر واحد وهو الرومانسية الأوروبية، فإن علاقة جماعة الديوان بالناقد الرومانسي الإنجليزي «هازليت»[1] علاقة صرّح بها العقاد نفسه[2]، كما أن علاقة جبران بالرومانسية الإنجليزية والفرنسية معروفة من خلال كتاباته[3]. فتأثر العقاد «بهازليت» لا يختلف عن تأثر رمضان بفكتور هيجو. على أن الأخذ بهذا المفهوم الرومانسي يعود إلى طبيعة النفس الرومانسية التي تجعل للقلب مكانة أعلى من مكانة العقل «فالنفس الرومانسية نفس حساسة قبل كل شيء، فهي تتأثر بأدنى المؤثرات قوة، وتنفعل لأقلّ الانفعالات شدة، ولا تختلف النفس الرومانسية عن غيرها من النفوس الحساسة المعنية بالخلق الغني إلا بطاقة فيها، تدفعها إلى التعبير عن الانفعالات بأشكال فنية جديدة فيها كثير من الخيال، والعاطفة، والذاتية. . .»[4]:

وظل صوت رمضان حمود صوتاً فريداً متميزاً في مفهومه للشعر في خضم غلبة التيار المحافظ التقليدي، وسرعان ما خبا هذا الصوت الشاب بموت صاحبه في سنة (1929) وهو في الثالثة والعشرين من عمره.

---

(1) هازليت، وليام، (1778-1830) كاتب وناقد إنجليزي من أهم النقاد، عاصر وصادق الشعراء الرومانسيين مثل كولريدج، ووردزورث، انظر ترجمته في الموسوعة الميسرة، ص 1882.

(2) يقول العقاد عن مدرسته «إن هازليت كان هو إمام هذه المدرسة كلها في النقد لأنه هو الذي هداها إلى معاني الشعر والفنون وأغراض الكتابة ومواضيع المقارنة والاستشهاد» انظر شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 192.

(3) د. إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، ص 46.

(4) عيسى يوسف بلاطة، الرومانطيقية ومعالمها في الشعر الغربي الحديث، ص 50.

غير أن الفترة العصيبة التي كانت الجزائر تمر بها اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً قبيل الحرب العالمية الثانية وأثناءها وبعدها، فجّرت الشعر الوجداني على ألسنة بعض الشعراء مرة أخرى، ووجهتهم إلى هذه الوجهة.

وقد برز إلى الساحة الأدبية شاعران يتميزان بنظرة وجدانية رومانسية، واتضحت في شعرهما نغمة التغني بالألم الذاتي، وجعله مداراً للشعر اتضاحاً قوياً، وهما أحمد سحنون، ومبارك جلواح العباسي، وهذان الشاعران وإن لم يتركا لنا نصوصاً نقدية كما فعل رمضان، فإن إنتاجهما الشعري ينبيء عن مفهوم وجداني متميز، وكانت العاطفة الجياشة هي المحرك والدافع لهذه الرحلة الشعرية القاسية كما عبر عن ذلك أحمد سحنون في مقدمة ديوانه حيث يقول:

وكل بيت صيغ لم أحبه   مني الحياة بدون إتقان
وكان حادي رحلتي ما دجى   من ليل آلامي وأحزاني...[1]

وقد أفصح سحنون عن اتجاهه الوجداني من خلال رده على أولئك النقاد الذين اتهموه بالسكوت، فأفصح لهم بأن الشعر وجدان، وإحساس عميق بالرغبة في قول الشعر، إن الشعر لا يقاس بالكثرة أو الثرثرة، وله بواعث لا يعرفها إلا الشاعر نفسه وليس من هذه البواعث والدواعي «حاجة الجريدة ولا رغبة القراء ولا تملق الهيآت والأحزاب والشخصيات، ولا حب الشهرة وذيوع الصيت، ولفت الأنظار، إن الشاعر إنسان يدركه ضعف الإنسان في كثير من الأحيان، بل لعله معرض للضعف أكثر من كل إنسان لأنه مرهف الحس، دقيق الشعور،

(1) ديوان سحنون، ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977، ص 10.

يقظ الوجدان، إن الشاعر خير له وأجدى عليكم أن يسكت أكثر مما يتكلم وإلا كان كلامه ثرثرة ومعاني مكررة.[1]

ولعل آثار النزعة الوجدانية الرومانسية اتضحت في شعر مبارك جلواح العباسي أكثر من اتضاحها في شعر سحنون الذي كان يغلب عليه أحياناً اتجاهه الإصلاحي المحافظ، فإن مبارك جلواح بحساسيته المرهفة، ظل طوال هذه الفترة يصور المشاعر والأحاسيس الذاتية التي يشعر بها الشاعر الجزائري تحت ضغط ظروف اقتصادية، وسياسية، ونفسية مؤلمة، وراح يعبر عن هذه الأحاسيس بنغمة حزينة تصور بصدق ما يعاني منه هذا الشاعر من ألم حاد، وصراع نفسي، ويأس من الواقع، وحنين إلى عالم أفضل، وعلى الرغم من القالب التقليدي الذي كان يصب فيه مشاعره تلك، فإنه ظل يصدر في كل ما كتب عن مفهوم وجداني رومانسي أزاء التجربة الشعرية، وقد عبر عن مفهومه هذا حيث أجاب الذين ينتقدون شعره لغلوه في الذاتية، وانصرافه إلى التغني بآلامه في مواقف بكائية بائسة.

«. . . إني ما كنت أقول الشعر لطلب محمدة، أو لإرضاء أحد، أو لدرء سخط الساخط وإنما أقوله مني وإلي، وأترنم به لتسلية قلبي من بعض ما يعانيه من الآلام والأوصاب المتراكمة عليه، ولا أتألم لفقد الحطام، أو لذكرى الكنس والآرام، ولكني أتألم وأشكو تعلقاً بحب أشياء سبقتها في الوجود، وعند الله خبرها. . .»[2]

وفي غمرة انتشار الشعر الإصلاحي الخاضع للمناسبات والمحافل في بداية الثلاثينيات، ظهر من بين النقاد والأدباء والكتاب من راح يوجه

---

(1) انظر، سكوت الشاعر، البصائر، ع 212، (1952/12/7).

(2) مبارك جلواح العباسي، الأمة، ع 119، (1937/4/27).

أنظار الأدباء بعامة والشعراء منهم بخاصة، إلى أدب يعتمد الصدق الفني، والتعبير عن المشاعر والأحاسيس أساساً، ومن هؤلاء كاتب رومانسي مرهف الشعور طالما أطلق عليه ابن باديس لقب «كاتب الطبيعة» أو «الأديب الحساس»، هو محمد البشير العلوي[1].

يقول العلوي موجهاً الأدباء والشعراء إلى الأخذ بهذا المفهوم الرومانسي في الأدب.

«لا أرى لمنظوم القول بياناً ولا لمنثور الكلام فصاحة، إلا ما أحس بنغمات موسيقاه، تعزف في أعماق نفسي، ووقع أوتاره ترن في جوانح قلبي، فذلك ما تفتش عنه النفس ويرتاح إليه الضمير... فكونوا كما شئتم، واكتبوا ما أردتم، وانشروا ما سولت لكم به أنفسكم فلستم بالغين ما تطمح إليه أنظاركم، وتمتد إليه أبصاركم، وتميل إليه قلوبكم، حتى تقولوا ما تشعرون وتكتبوا عما تحسون، وتنظموا ما تتأثرون...»[2]

وفي غمرة انتشار شعر المناسبات، ظهر من بين الشعراء من ينتقد هذه الظاهرة، يوضح ما فيها من تهافت وضعف يقضي على الشعر بالخيبة والسقوط، وراح يوجه أنظار الشعراء إلى مفهوم جديد يعتمد الصدق الفني أساساً، فهذا هو الشعر «الذي يمكن أن نلمس فيه روح الشاعر سواء أكانت مسرورة نشوى، تكاد تثب من خلال كل بيت، أو في حسرة من الألم، ولذعة من مر الشكوى، إن كان مكلوم الفؤاد...»[3]

---

(1) أديب مرهف الحس، رقيق الأسلوب، رومانسي النزعة، يكاد يكون متخصصاً في وصف الطبيعة، انظر، الشهاب، ج 8، م 7، أوت 1931، وانظر، دراسة عنه في كتاب المقالة الصحفية لمحمد ناصر، المجلد الثاني، ص 180، و ص، 232.

(2) محمد البشير العلوي، موقع الكلام من النفوس، الشهاب، ج 10، م 8، (أكتوبر 1932)، ص 510.

(3) أحمد بن ذياب، وحي الشاعرية، البصائر، ع 153، (1933/2/13).

كما ظهر من بين النقاد والأدباء من راح يدعو الشعراء الجزائريين صراحة إلى أدب جديد يلائم العصر وأهله «ويضرب لهم المثل بالشعراء والأدباء الرومانسيين الفرنسيين. ويدعوهم إلى الاقتداء بهم في رؤاهم، ومواقفهم، ويشيد بشعر «لامرتين» و «فيكتور هيجو»، لأنه شعر متميز بصدق العاطفة ودقة الوصف، وهي ميزة لا توجد على حدّ تعبير الناقد إلا في «الرومانتيزم»[1] فهو المذهب الأدبي الذي يختلف عن غيره من المذاهب الأخرى «بمميزات فكرية، وفنية أبرزها أنه يدعو إلى أن يكون الأدب مرآة صادقة لأحاسيس الإنسان. . .» ولأن الشعر الرومانسي «هو الشعر الحقيقي الذي يقدر على التعبير عن إحساس الشاعر والتصور لخياله. . .»[2]

وفي خضم انتشار الموجة الرومانسية في الوطن العربي ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية أخذ هذا الأدب يشتد ويقوى، ويصل صوته إلى الجزائر، ويجد من الأدباء الجزائريين من يعنى به، ويتبع تطوراته، ويتأثر به تأثراً قوياً، ولم يكن هذا مقتصراً على الشعر وحده، وإنما ظهر أثر ذلك في النقد أيضاً.

فقد ظهرت في هذه الأثناء نصوص نقدية كثيرة، تنظر إلى الأدب والفن من خلال المنظور الرومانسي، ولعل أهم تلك النصوص هي التي كتبها أحمد رضا حوحو، يوضح فيها مفهومه إلى الأدب والفن، محللاً وضعية الأدب الجزائري، وما هو عليه من تخلف وتبعية.

---

(1) أبو مدين الشافعي التلمساني. الشعر والنفس، البصائر، ع 112، (1938/5/6).
(2) أبو مدين الشافعي التلمساني، الأدب، وفوائده، البصائر، ع 126، (1938/8/12).
وانظر أيضاً، أبو مدين الشافعي، الأدب وفوائده، البصائر، ع 124، (1938/7/29).
أيضاً: البصائر، ع 130، (1938/9/9).

ويبدو أحمد رضا حوحو من أحسن النقاد الجزائريين فهماً لهذا الاتجاه، فقد أوضح في مقالاته النقدية، عن نظريته الواعية، وتمثّله الكامل للخصائص التي يتميز بها الأدب والفن، عند أصحاب الاتجاه الرومانسي، وذلك حيث يقول: «إن الشعر لم يعد ذلك الكلام الموزون المقفى، والكتابة لم تعد تلك الألفاظ الرنانة، والتراكيب الصحيحة. . . نعم إن هذه المواد ضرورية لكل أدب وفنّ، ولكنها ليست هي الأدب والفن، فما هي إلا هيكل تنقصه الروح. . . وهذه الروح هي الصدق في التعبير عن المشاعر والإحساسات، وخلجات النفس، وبها يتسنى لك النفوذ إلى مشاعر الغير، ومخاطبة أرواحهم. . . فأنت أديب أو فنان إذا استطعت أن تعبر تعبيراً صحيحاً عن مشاعرك، وإحساساتك، وأن تصور تصويراً صادقاً أخيلتك وخلجات نفسك، دون أن تحسب للقراء حساباً، ودون أن تجعل نصب عينيك رضاهم أو سخطهم. . .»[1] وهكذا فقد بين حوحو أكثر من مرة في جريدة البصائر، بأن الأدب، هو «لغة روحية يخاطب بها أرواح الغير، هو التفكير والتعبير الصادق عن شعورنا وخلجات أنفسنا، وبهذا وحده، يكون مرآة أمة، وإلا فهو هراء أو أصنام أمة. . .»[2]

فالنهضة الأدبية والشعرية عند حوحو هي «. . . أن لا نستمر في نفخ تلك الجثة الميتة، والسير على غرار تلك الطريقة التقليدية، جمل مرصوصة، نسميها مقالات نثر وكلام منظوم مقفى نسميه قصائد شعر، أما الروح، أما الحيوية أما الابتكار، أما المذاهب الجديدة في الأدب فكل ذلك لا نلتفت إليه ولا نعنى به. . .[3]

---

(1) أحمد رضا حوحو، الأدب وفنونه، البصائر، ع 53، (1943/10/18).
(2) أحمد رضا حوحو، ما لهم لا ينطقون، البصائر، ع 211، (1952/12/19).
(3) المصدر السابق.

ونتيجة لهذا الإحساس بقيمة الفرد، ومصير الإنسان في عالم ما بعد الحرب العالمية الثانية تطورت نظرة الشعراء الجزائريين تطوراً واضحاً فحلت العناية بالمشاعر الذاتية، والصدق الفني محل المشاعر الغيرية، والاستجابة للمناسبات.

وظهر شعر كثير نتيجة هذا الاتجاه الوجداني يمثله بصفة خاصة شباب تلك المرحلة من أمثال عبدالله شريط والطاهر بوشوشي، ومحمد الأخضر السائحي.

ونحسب أن هؤلاء الشباب كانوا أكثر وعياً بخصائص المذهب الرومانسي وأعمق إدراكاً لأبعاده الفلسفية والفنية.

ولعل أحسن من يمثل هذا الإدراك، كما تدل على ذلك كتاباته وشعره، هو عبدالله شريط الذي أوضح في ديوان «الرماد»[1] دراسته العميقة للتطورات التاريخية للمذاهب الأدبية، وتعلقه وإعجابه بالمذهب الرومانسي.

ويبدو شريط معجباً شديد الإعجاب بما قدمه الرومانسيون الفرنسيون والإنجليز للشعر العالمي من إبداع فكري وفني معاً، ويعجبه منهم ما يتميز به شعرهم من نزعة إنسانية، ومشاعر ثورية، وسمو خيال، وصدق عاطفة، لذا فإن الرومانسية تغدو في نظره هي المذهب الأدبي الذي يجد فيه الشاعر شخصيته بكل قوتها ورحابة ميادينها، لأنه يرى كل شيء من خلال إحساسه وعاطفته وحدهما. لذا فشريط يعد آثار هذا المذهب من أروع ما أنتجته العصور من ألوان الأدب، إن لم يكن أروعها على الإطلاق»[2].

---

(1) الرماد، ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.
(2) المصدر السابق، ص 25.

وظهرت آثار الرومانسية، والنظرة إلى الشعر من خلال هذا المفهوم، حتى في ذلك الإنتاج الذي كتب خلال الثورة التحريرية، فإن بعض الشعراء المعروفين برهافة حسهم، ورقة طباعهم، لم يستطيعوا التخلص من هذه الوجدانية الطاغية. نذكر من بينهم أبا القاسم سعد الله، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي[1]. كما ظهر عند شعراء عهد الاستقلال، مثل محمد بن رقطان[2] ومصطفى الغماري[3]، ومبروكة بوساحة[4]، وجمال الطاهري[5]، وغيرهم.

ففي ديوان «ثائر وحب»[6] نجد هذا المفهوم الذي يعنى بالذات والجماعة، ويشيد بالثورة ولا ينسى الحب، «وسعد الله» إنما كان يتجه هذا الاتجاه عن وعي واقتناع كما يصرح بذلك في مقدمة ديوانه:

«لو طلب إلي أن أعرف الشعر، لقلت بأنه قصة شعور إنساني في لحظة خاصة تؤدى بالحرف، فالشاعر لا ينظم في حالة عادية، بل حين يبلغ شعوره درجة الانفعال العاطفي، وهو لا ينتج في كل وقت، ولكن في لحظة تأزم حاد.. وقمة الشعور الإنساني لها أسماء مختلفة في عالم الشعر فقد تكون لوعة حب، أو شعلة ثورة، أو اختناقة يأس، وهذا يصدق على كل موضوعات الشعر...»[7]

---

(1) يتبين هذا الاتجاه عند السائحي في ديوانه «ألوان من الجزائر»، ط، الشركة الجزائرية للتأليف.. الجزائر، 1968.

(2) يتضح هذا الاتجاه في ديوانه، «الأضواء الخالدة»، مطبعة البعث، قسنطينة، 1980.

(3) تظهر هذه النزعة عند الغماري من خلال عدة دواوين، وأشهرها، «أسرار الغربة»، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977.

(4) انظر، ديوانها، «براعم»، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.

(5) انظر مجموعة قصائد، ملحق مجلة آمال، 1971.

(6) أبو القاسم سعد الله، ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، 1967.

(7) المصدر السابق، ص 5.

وخلاصة القول، أن الأدباء والشعراء الوجدانيين الجزائريين ابتداء من رمضان حمود في سنة 1927 وانتهاء بأحمد رضا حوحو في سنة 1948، مروراً بمبارك جلواح العباسي، وعبدالله شريط، قد ساعدوا على تطور الشعر الجزائري من خلال منظورهم الرومانسي الذي يعتمد الصدق الفني في الإبداع، قبل أي اعتبار آخر. وحاولوا التجديد من زوايتين بمفهومهم المتطور للشعر، وبثورتهم على النزعة التقليدية المتحجرة.

غير أنه تجدر الإشارة هنا، كما يتجلى لنا ذلك واضحاً من خلال النصوص السابقة، أن الأدباء والشعراء الجزائريين لم يلتزموا بالرومانسية مذهباً فلسفياً، وإنما اقتصروا في الأغلب الأعم على الأخذ بهذا المذهب فيما يمت بصلة إلى الشعر والأدب خاصة، وهم في هذا لا يختلفون عن بقية الأدباء والشعراء في الوطن العربي الذين اقتصر أخذهم بهذا المذهب على نقطتين أساسيتين وهما «... مقاومة الأدب التقليدي، والدعوة إلى الرجوع إلى ذات الأديب، ووصف تجاربه الفردية والإنسانية في حدود ما يشعر به أو ما يصل إليه تفكيره، دون اللجوء إلى الثقافة التقليدية التي تجعل منه صدى لمشاعر وصور وآراء بليت، وطال بها العهد...»(1)

وهذا هو الفارق الأساسي الذي يميز الأدب الرومانسي في الجزائر أو الوطن العربي عنه في أوروبا، فمن المعلوم أن الرومانسية الأوروبية في صورتها العامة، كانت ثورة على الكلاسيكية بمعوقاتها التي تحول دون حرية الفرد وتحكم العقل، والمنطق، والأخلاق، والدين.

وهذا يدلنا مرة أخرى، على أن الأدباء الجزائريين الذين اختاروا

---

(1) د. محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 246.

هذا الاتجاه لم يختاروه عن تقليد أو انبهار، وإنما وجدوا فيه ما يلائم معاناتهم اليومية، وما يشعرون به من توترات نفسية، كانت في حد ذاتها دافعة لهم للاستصراخ، والثورة، والتعبير عن إرادة قوية في التغيير والتطوير، وكان لهم بالفعل، «نتائج باهرة، وخطى جريئة سديدة في الشعر والنثر بالقطر الجزائري . . .»[1] وهو ما سنوضحه أثناء دراسة هذا الشعر في الباب الثاني.

---

(1) رابح بونار، التوتر النفسي والنهضات الأدبية، البصائر، ع 270، (1954/5/7).

الفصل الثالث

المؤثرات الأساسية في الاتجاه الجديد
(الشعر الحر)

المؤثرات السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية

1 ـ المرحلة الأولى: 1955-1962

2 ـ المرحلة الثانية: 1962-1968

3 ـ المرحلة الثالثة: 1968-1975

المرحلة الأولى: (1955-1962)

يذهب أغلب الدارسين[1] حين يؤرخون لبداية ظهور الشعر الحر في الجزائر، إلى أن البداية الحقيقية الجادة لظهور هذا الاتجاه، إنما بدأت مع ظهور أول نص من الشعر الحر في الصحافة الوطنية، وهو قصيدة «طريقي» لأبي القاسم سعد الله، المنشورة في جريدة البصائر بتاريخ 23 مارس من سنة 1955[2].

والواقع أنه قبل التسليم بصحة هذا الرأي، ينبغي ألا نغفل تلك المحاولات التي سبقت تجربة سعد الله أو صاحبتها مثل تلك التجربة

(1) انظر، د. صالح خرفي، الشعر الجزائري، ص 345. أيضاً، صالح خرفي، صفحات من الجزائر، ص 237.
- د. أبو العيد دودو، كتب وشخصيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1971، ص 85، 104، 112.
- د. عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص 68. أيضاً، د. عبد لله ركيبي، الشعر الجديد وثورة نوفمبر، محاضرة ألقيت في الندوة التي أقامتها وحدة الأدب الجزائري الحديث التابعة لهيأة البحث العلمي، في أبريل من سنة 1979، بالجزائر العاصمة.

(2) انظر، البصائر، ع 311، (1955/3/25).

التي كتبها رمضان حمود في 1928. وإذا كان الاعتبار الذي من أجله تميز نص «طريقي» هو إشكاليته الموسيقية، فإن نص «يا قلبي»[1] لرمضان حمود تجربة شعرية تتميز هي الأخرى بكونها قصيدة متعددة الأوزان متغيرة القوافي، بل إنها تشمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحور الخليلية المعروفة، ولقد كتب رمضان هذه التجربة بعد سلسلة من المقالات الواعية التي تناول فيها بالنقد الموضوعي واقع الشعر العربي، ودعا فيها إلى عدم اتخاذ الوزن والقافية ضرورة من الضرورات اللازمة للشعر. وإنما يجب أن يكون المقياس هو الصدق الفني، حتى ولو جاء ذلك في قالب نثري. كما أوضحنا ذلك سابقاً.

ولن يقلل من أهمية دعوة رمضان حمود في هذا المجال كونها جاءت متفردة، فكل البدايات الإبداعية تجيء كذلك، ولا كون صاحبها لم يستطع أن يشفع نظرياته بنماذج شعرية موفقة، فإن غيره من رواد التجديد من أمثال العقاد، وأحمد زكي أبي شادي لم يستطيعا التوفيق بين النظرية والتطبيق.

فإن ما يعطي قيمة لنظريات رمضان، وتجربته في هذا الصدد، هو كونها من التجارب المتسمة بالسبق والريادة بالنسبة للعالم الغربي.

وكان يمكن لدعوة رمضان، أن تترك بعض الأثر في الشعر الجزائري لو لم تختطفه المنية بعدها بسنة واحدة، وهو في الثالثة والعشرين من عمره. أضف إلى هذا أن الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية آنئذ لم تكن لتساعد على تقبل هذه الدعوة أو تهتم بها، بل إن الدافع هو هذا الواقع نفسه الذي كان يتنفس في جو كلاسيكي صارم.

(1) يا قلبي، وادي ميزاب، ع 96، (1928/8/10).

وهكذا ظلت هذه الدعوة المبكرة، بدون أن تترك أي أثر يذكر، فهي من هذا الجانب تعتبر «ظاهرة متفردة في تاريخ الشعر الجزائري الحديث»[1].

ومهما تتعدد الأقوال حول أسبق نص ظهر في الجزائر من الشعر الحر[2]، فإن الذي لا تتعدد حوله الأقوال هو أن الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتجه إلى هذا الشعر عن وعي، واقتدار، وحاول التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية، هـو أبو القـاسم سعد الله، في حين ظلت محاولات الشعراء الآخرين من أمثال: محمد الأخضر عبد القادر السائحي، والطاهر بوشوشي، والغوالمي، وأبو القاسم خمار متسمة بالتذبذب والتردد. فإن أغلب تلك التجارب كانت إلى الشعر العمودي أقرب منها إلى الشعر الحر. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن التاريخ على حد تعبير سعد الله «لا يبدأ بقطعة أو محاولة، ولكنه يبدأ بحركة أو تيار، ولا شك أن ما يراه بعض الباحثين هو الأول قد يجد باحث آخر من سبقه في محاولات أخرى أما إذا كان التاريخ بحركة أو تيار، فإن الرأي يظل دائماً سليماً حتى ولو اكتشفت بعض المحاولات المعزولة. . »[1]

---

(1) شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، دبلوم الدراسات المعمقة، جامعة وهران، 78، ص 54.

(2) يذكر محمد الأخضر عبد القادر السائحي بأنه كتب أول قصيدة من الشعر الحر تحت عنوان «حنين» في سنة 1953، ولكنه لم ينشرها آنئذ.
انظر، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 50.
ونعثر في ديوان أبي القاسم خمار، أوراق، على قصيدة من الشعر الحر تحت عنوان «الموتورة» مؤرخة بسنة 1954، انظر، المصدر المذكور، ص 117.

ولعل الأهم من هذا هو الوقوف على العوامل والمؤثرات التي جعلت الشعراء الجزائريين يتجهون إلى هذا النوع من الشعر بعد أن كانوا لا يكتبون غير القصيدة العمودية ذات القافية المطردة أو المتراوحة القوافي.

ونحسب أن من أهم العوامل إحساس الشعراء الجزائريين بضرورة التحول عن هذا القالب التقليدي، الهندسي الصارم، إلى قالب جديد يستجيب لمتطلبات الحياة المعاصرة، ويتفاعل مع التطورات السياسية، والثقافية والاجتماعية التي كانت تشهدها الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية.

فإن الاتجاه إلى هذا الشعر الجديد المتحرر من أسر القافية وصرامة الوزن، استجابة طبيعية لما يحس به الشعراء الشباب آنئذ من مظاهر الكبت السياسي والاقتصادي، والجمود الاجتماعي والديني، إنه يعبر قبل كل شيء عن «تمرد أصحابه وتحررهم من المفاهيم السائدة ليس في الشعر وحسب، ولكن في مختلف أوجه الحياة، إنه جزء من ثورة، أو شكل من أشكال الثورة...»[1].

ويحدثنا سعد الله عن الدوافع الموضوعية التي جعلته يبحث عن قالب شعري جديد يتجاوب مع ما يشعر به داخل نفسه من «ثورة، ورفض، وتمرد»[2] وذلك حيث يقول: «كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947، باحثاً فيه عن نفحات جديدة، وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم

---

(1) د. أبو القاسم سعد الله، في التجربة الأدبية، (جواباً على أسئلة وجهناها إليه في 1982/1/29) ص 3.

(2) انظر، المصدر السابق.

واحد، وصلاة واحدة، غير أن اتصالي بالانتاج القادم من الشرق، ولا سيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية، والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي، ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر. . .»[1]

والواقع أن حركة التجديد في الشعر العربي التي تؤرخ في أواخر الأربعينيات. . . لم تكن في جوهرها إلا موقفاً فنياً تحررياً أملته مواقف وحاجات إلى التعبير عن الحياة الجديدة في أعقاب الحرب الكونية الثانية. . . .»[2]

ولعل مما يؤكد لنا بأن الاتجاه نحو القصيدة الحرة كانت له دوافع ذاتية نفسية، هذا الارتباط الذي يلاحظ بين الاتجاه الرومانسي، والاتجاه الجديد، فليس من قبيل الصدفة أن يكون كل الشعراء الجزائريين الذين حاولوا كتابة القصيدة الحرة، إنما كانوا في البداية يتجهون اتجاهاً وجدانياً، ويكتبون القصيدة المتراوحة القوافي ذات المقاطع المتعددة. ونذكر على سبيل المثال من هؤلاء الرواد رمضان حمود، أبو القاسم سعد الله، أحمد الغوالمي، محمد الأخضر عبد القادر السائحي، أبو القاسم خمار، الطاهر بوشوشي، محمد الصالح باوية، وغيرهم.

إن هذا التحول يدخل في الإطار الشعوري العام الذي يتسم به الوجدانيون من إرادة التغيير والتطور، والتعبير عنها بالتمرد على الأطر والقوالب الجاهزة. فمن المعروف أن الشعور بالفردية، ومحاولة إثبات

---

(1) د. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 47.

(2) طراد الكبيسي، موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي، ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس (4-8) ماي 1981، ص 10.

الذات من أهم ما تتميز به النفس الرومانسية. وقد أوضحت ذلك رائدة الشعر الجديد في الوطن العربي نازك الملائكة حيث تقول:

... كان على الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع شيئاً لنفسه يستوحيه من حاجات العصر...»[1]

... لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته[2]. ويؤكد لنا هذه الظاهرة ما يلاحظ من تشابه بين موقف الشعراء الجزائريين، وموقف الشعراء الرواد في المشرق العربي، فإن أغلبهم، كما تدل على ذلك تجاربهم الأولى، إنما تتجه اتجاهاً رومانسياً، ونذكر من بين هؤلاء بدر شاكر السياب[3]، ونازك الملائكة[4]، وعبد الوهاب البياتي[5]، وصلاح عبد الصبور[6]، وأحمد عبد المعطي حجازي[7]، وغيرهم، وبالعودة إلى التجارب الرائدة التي كتبها سعد الله في هذا

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962، ص 42.

(2) المصدر السابق، ص 45.

(3) انظر، ديوان بدر شاكر السياب، مقدمة ناجي علوش، دار العودة، بيروت، 1971، ص ث.

(4) انظر، جليل كمال الدين، الشعر العربي وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1964، ص، 116.

(5) انظر، المصدر السابق، ص 40.

(6) انظر، صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي، مقدمة بدر الديب، دار الآداب، بيروت، 1957، ص 21.

(7) الآداب ع، آذار، 1966، ص 7.

الاتجاه نلحظ بجلاء كيف تتميز تميزاً واضحاً بنزعتها الرومانسية[1]. بل إن سعد الله كان في تصوره للتجربة الشعرية لا يختلف في شيء من حيث الرؤية والموقف عن رؤية وموقف الرومانسيين، كما أوضح ذلك بنفسه وهو يحدثنا عن قصيدته «المروحة»، التي تعد إحدى تجاربه الرائدة في الاتجاه الجديد. يقول إنه بناها على «المشهيات والمغريات الوجدانية والنغم الحاد الجارف، والخيال الملون، والتجربة التي تؤدي للحواس الحرارة وتشبعها لذة وانفعالاً، والمتطع الذي يكون هدهدات حائرة، وطمأنينة ناعمة حية. . .»[2].

ومن أهم العوامل اندلاع الثورة التحريرية، في نوفمبر من سنة 1954 والتي تعتبر ثورة تعمقت المجتمع الجزائري في كل أبعاده الحياتية، ولم تكن مقتصرة على الجانب السياسي وحده كما قد يتبادر إلى بعض الأذهان.

وبما أن الشاعر ذو حس مرهف، فإنه كان من أول الناس شعوراً بإرادة التغيير والتطوير، والإفصاح عنهما بما يتناسب مع هذا الانقلاب الذي يهز أركان نفسه وهو يعيش زخم هذه الثورة بكل حرارتها وبكل أبعادها. ولا بد من الربط بين روح وشكل هذا الشعر كما يقول ذلك سعد الله «. . . إنه بقدر ما كان متحرراً من القافية والوزن وغير ذلك من أشكال التحرر، بقدر ما كانت روحه أيضاً متحررة رافضة للوجود

---

(1) نشير هنا بصفة خاصة التي قصيدته: «طريقي» وأنشودة المزارع والحقول، وانظر، مثل هذا الرأي في كتاب، د. أبو العيد دودو كتب وشخصيات، ص 104 أيضاً كتاب، د. عبد الله ركيبي، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، ص 68.

(2) جاء هذا في حديث ردّ به على الذين انتقدوا قصيدته «المروحة». (بتصرف). انظر، الآداب، ع 9، سبتمبر 1956، وانظر القصيدة في ديوان، ثائر وحب، ص 17.

الاستعماري، والتخلف العقلي، والجمود الأدبي الذي كان يجتره أدباء الجزائر المتقدمون عن زمن الثورة المسلحة، باستثناء بعضهم طبعاً. . .»[1]

ويؤكد لنا هذا الرأي ما نلحظه في هذه النصوص الرائدة التي يجمع بينها جميعاً روح ثورية، رافضة، متمردة على الواقع الاجتماعي والسياسي. نلحظ ذلك في نص سعد الله «طريقي»[2] الذي يوضح فيه طريق الثورة الذي اختاره. وفي نص أبي القاسم خمار «الموتورة»[3] الذي يصف فيه لاجئة فلسطينية ونص الغوالمي «أنين ورجيع»[4]، الذي يعبر فيه عن رفضه للواقع المرير. ومحمد الصالح باوية في قصيدته «الصدى»[5]، التي يهديها إلى طفلة فلسطينية، فإن أمثال هذه التجارب الصادرة كلها في السنوات الأولى لاندلاع الثورة التحريرية تؤكد مرة أخرى بأن المضمون الثوري من العوامل النفسية التي تدفع الشاعر المتطور المتجدد إلى البحث عن قالب جديد متحرر يعبر من خلاله عن رفضه للقوالب المتوارثة المألوفة.

ويعتبر العامل الثقافي من أهم العوامل دفعاً لهذه التجارب إلى البروز، ولعل النموذج الشعري الوافد من المشرق العربي يجيء في مقدمة العناصر إذا ذكر العامل الثقافي. فبحكم تواجد أغلب الشعراء الشباب للدراسة بتونس، والمشرق العربي تهيأت لهم الفرصة الكافية

(1) د. سعد الله، في التجربة الأدبية، ص 4.
(2) انظر، ثائر وحب، ص 11.
(3) انظر، أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967، ص 117.
(4) انظر، البصائر، ع 315، (1955/4/22).
(5) انظر، أغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1971، ص 33.

للاطلاع على هذه التجارب الأدبية، والاحتكاك بالمدارس النقدية عن قرب، خصوصاً وأن هذه التجارب الجديدة من الشعر الحر كانت تثير نقاشاً حاداً، ومعارك أدبية ساخنة على ظهر الصحف والمجلات أو في الندوات والأمسيات. إن ذلك المناخ الثقافي النشيط كان، ولا شك، يستثير اهتمام الأدباء والشعراء والنقاد الجزائريين، ويجعلهم يتابعون تطورات هذه الحركة ويفكرون في قضاياها، ويحاولون بالتالي المشاركة فيها. فيذكر لنا «سعد الله» بأن من أهم العوامل في اختياره الشعر الحر أثناء تواجده بتونس، تعرفه على بعض الأدباء والشعراء الشباب التونسيين، وتكوينهم معاً رابطة أدبية أسموها «رابطة القلم الجديد» يدور الحديث فيها عن الانتاج الأدبي، وما تنشره المجلات والجرائد في ميدان الشعر الجديد. وكانوا يقرأون فيها انتاجهم الشعري «وجميع هؤلاء كانوا كما يدل على ذلك اسم الرابطة، متمردين إلى حد ما، شاعرين بالكبت الاجتماعي والسياسي والأدبي»[1].

وفي القاهرة وجد مجالاً أرحب، وتوثقت صلته بالشعر الحر بربط علاقات أدبية مع شعراء مصر «المتمردين عندئذ» أمثال أحمد عبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور، وعبد الرحمن الخميسي، ونحوهم بالإضافة إلى نقاد حديثين أمثال محمود أمين العالم الذي كتب له مقدمة ديوانه أغاني الجزائر[2]. ورجاء النقاش، وغالي شكري. كما كان يشارك في الندوات الأسبوعية التي كانت تضم بعض الشعراء الشبان الدارسين بكلية دار العلوم، حيث يلقون ما يكتبونه من شعر حر[3] وإذا

---

(1) د. سعد الله، في التجربة الأدبية، ص 3.

(2) الجدير بالذكر أن هذا الديوان لم يطبع حتى الآن. انظر، الثقافة، ع 68 (مارس أبريل 1982)، ص 67.

(3) انظر، المصدر السابق، ص 4.

كان من الصعب على المرء أن يحدد ملامح الشعراء المشارقة في إنتاج الرواد أمثال سعد الله، وخمار، وباوية، فيضع يده على مواصفات شعرية معينة، فإن الذي لا نشك فيه هو أن الصلة الأدبية عن طريق القراءة كانت، وثيقة متواصلة، وكان التأثر واضحاً ببعض الشعراء المشهورين أمثال نزار قباني، والفيتوري، وبلند الحيدري[1]، وبدر شاكر السياب، ونازك الملائكة. كما سنوضح ذلك في مكانه.

ويقر سعد الله بأنه كان يتابع وهو طالب بالقاهرة آثار السياب، ونازك الملائكة، ويعجب بنزار قباني، ويقدره لأنه مدرسة قائمة بذاتها[2].

وكانت صلة سعد الله بمجلة الآداب البيروتية[3]، ومشاركته فيها قراءة ونشراً مما جعله على اتصال دائم بالشعر الجديد الذي كانت الآداب تحتضنه بالنشر، وترعاه بالتوجيه والنقد وتكون أهم مجال لإذاعته في الوطن العربي قاطبة.

وأحسب أن مجلة الآداب بما عرفت به من اهتمام خاص بنشر الشعر الحر من جهة، والترجمة عن الآداب الأجنبية، ولا سيما الأدب الفرنسي، قد هيأت الفرصة الكافية ليطلع الشعراء الجزائريون من خلالها على هذا الأدب الذي حرموا منه.

---

(1) يقول الدكتور أبو العيد دودو بأن بعض قصائد سعد الله تذكر عناوينها ومواضيعها بقصائد شعراء معروفين في الأدب الحديث، أمثال الفيتوري وبلند الحيدري وغيرهما، انظر، كتب وشخصيات، ص 112.

(2) انظر، الآداب، ع 9، (سبتمبر 1956)، ص 57.

(3) يقول سعد الله: «إن مدرسة الآداب هي التي تابعتها، ولكني لا استطيع أن أحدد هنا شاعراً بعينه في هذه المدرسة، ولعل شعر نزار قبانى قد وجد لدي هوى خاصاً في تلك المرحلة» (سعد الله في التجربة الأدبية، ص 3).

فإذا تميز الشعراء الرواد في المشرق العربي مثل السياب، وصلاح عبد الصبور، والبياتي، ونازك الملائكة بقراءتهم المباشرة في الآداب الأجنبية، فإن الذي تميز به الشعراء الجزائريون هو عدم اطلاعهم على هذه الآداب إلا عن طريق الترجمات العربية بحكم جهل أغلبهم للغة الأجنبية، ولا نكاد نستثني من هؤلاء غير الطاهر بوشوشي الذي كان له اطلاع واسع على الشعر الفرنسي، ودراية بمشاهير الشعراء كما أوضحنا ذلك سابقاً.

ولكن هذا لم يمنع الشعراء الجزائريين من أن يتصلوا بهذه الآثار بواسطة المجلات والصحف المشرقية، وعلى رأسها «الآداب البيروتية» بل لم يمنع من أن يهتم ذوو الثقافة العربية فيكتبوا عن أهم التيارات الأدبية الفرنسية، كما فعل ذلك سعد الله في إحدى المقالات التي نشرتها البصائر[1].

وتدل بعض المتابعات النقدية الصادرة داخل الوطن، على أن الأدباء الجزائريين كانوا على اتصال دائم بهذا الانتاج الجديد يهتمون به، ويحاولون تأثره، رغم الحصار المضروب من طرف المستعمر الفرنسي على الثقافة العربية[2].

---

(1) الواقعية في فرنسا، البصائر، ع 357، (1956/3/9).

(2) نجد نقداً لمجموعة شوقي بغدادي «أكثر من قلب واحد» للمولود الطياب وفيها يُبدي الناقد إعجابه بالمجموعة لأنها على حد تعبيره «دليل قاطع للمتمسكين بالقديم على ما للشعر العربي من طاقة في التطور، والانطباع بطابع حياتنا العصرية، وقد تخلص شوقي بغدادي من القوالب القديمة الثقيلة المملة، وعمد إلى التعبير السهل دون الإسفاف، فغدت كل قصيدة من قصائده وحدة متماسكة متراصة الأجزاء.. وهو شعر نقبله، ونرحب به لأنه يلائم أذواقنا..» مجلة هنا الجزائر، ع 39، (أكتوبر 1955)، ص 7 ـ أيضاً، نازك الملائكة، زعيمة الشعر الحر، هنا الجزائر، ع 36 (جوان 55)، ص 10.

غير أن هذه البدايات لم تتسم بالتحول الحاسم من شكل إلى شكل ومن بنية تعبيرية قديمة إلى بنية تعبيرية جديدة، وإنما بقيت حالات من التذبذب والتردد في الممارسة بين الشكلين الحر والتقليدي، فإن بعض هؤلاء الشعراء مثل أبي القاسم خمار، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي، وأحمد الغوالمي، والطاهر بوشوشي، ظلوا يتعاملون مع القصيدة الحرة بطريقة حيية مترددة، بل لعل نسبة كتاباتهم على الطريقة العمودية أكثر وأوفر منها على الطريقة الحرة وهذه ظاهرة طبيعية في كل البدايات الإبداعية، يمكن أن نجد نظيراً لها في بعض البلاد العربية الأخرى[1]. ويمكن أن نستشهد بموطن الشعر ومهد انطلاقات التجديد، العراق، فنذكر تجارب السياب، ونازك الملائكة التي تغلب عليها الشعر العمودي.

وكان طبيعياً أن يكون التجديد وليد تجارب تتراوح بين الإخفاق والنجاح، وأن هذه المحاولات في البحث عن أسلوب جديد يتماشى مع متطلبات العصر، ويوضح بأن التجديد لا يكون بالطفرة المباغتة.

ومن هنا يمكننا القول مع الدكتور ركيبي، «بأن تجربة الشعر الجزائري في هذا الشكل أثناء الثورة كانت محدودة في أشخاصها، وفي إنتاجها، وفي مستواها، نظراً لظروف كثيرة، منها أن الشعراء كانوا في بداية تفتحهم، وأن اطلاعهم على الشعر الجديد كان محدوداً نسبياً إلى جانب ظروفهم الخاصة أثناء الثورة، بحيث نستطيع القول بأنهم مارسوا التجربة وقول الشعر في ظروف جد صعبة. . .»[2]

(1) نلاحظ بأن مثل هذه الظاهرة شاهدتهما مسيرة الشعر الجديد في المغرب أيضاً.
انظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979، ص 46.

(2) د. عبدالله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي. ش. و. ن. ت. الجزائر 1982، ص، 70.

وهكذا نخلص إلى القول بأن الاتجاه إلى القصيدة الحرة من طرف الشعراء الجزائريين لم يكن وليد تقليد محض لظهور هذا الشعر في المشرق العربي، أو هو نابع عن إرادة مجردة لمتابعة التطور الشعري الذي اتخذ له في هذه الفترة شكل الظاهرة في الساحة الأدبية قد يكون لهذا أثر في نفوس الشعراء الجزائريين، بحكم الصلة الروحية الوثيقة التي تربط بين أجزاء الوطن العربي، ولكن العامل الأقوى، فيما نرجح نبع قبل كل شيء من حاجات نفسية ذاتية، دفعت الشعراء الشباب إلى البحث عن قالب جديد يتماشى مع ما يحسون به داخل أعماقهم من إرادة التطوير، والتغيير، وقد ارتبط كل ذلك بطبيعة الحال بالحياة الجزائرية العامة التي أخذت تشهد تحولاً هاماً وجذرياً بعد أحداث الحرب العالمية الثانية وكانت الثورة التحريرية النتيجة الحتمية لها.

المرحلة الثانية: (1962-1968)

إن الظروف السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية، التي كانت الجزائر تعاني منها غداة الاستقلال أثرت تأثيراً مباشراً على وضعية الثقافة في البلاد، فقد شهدت الحياة الثقافية ركوداً مزمناً. أثر بدوره تأثيراً مباشراً على الحياة الأدبية بصفة عامة وعلى الحركة الشعرية بصفة خاصة.

إن جيل الرواد الذين كانوا يواصلون العطاء في فترة الثورة التحريرية، ويحاولون تطوير القصيدة ـ على قلتهم الشديدة ـ انسحبوا من الميدان الشعري تحت تأثير أسباب موضوعية مختلفة، ومن ذلك انصراف بعض الشعراء الرواد إلى استكمال دراساتهم العليا، وتوجههم إلى الأبحاث الأكاديمية، والانشغال بعدهما بالتدريس في الجامعة وتحمل أمانة تكوين الأجيال الصاعدة.

فقد حدث مثل هذا مع الدكتور أبي القاسم سعد الله الذي انصرف إلى الأبحاث التاريخية، وهجر الشعر هجراً كلياً، كما انصرف الدكتور محمد صالح باوية هو الآخر إلى عمله طبيباً، فلم يعد يكتب الشعر إلا بين الفينة والأخرى بطريقة شحيحة جداً، على الرغم من أن دوره في هذا الميدان كان معتبراً.

كما أن حاجة الجزائر الفتية إلى الإطارات الإدارية، والموظفين المعربين، جعلت بعض الشعراء ينشغلون بمسؤولياتهم الوظيفية، فقللوا من نشاطهم الأدبي، وإبداعهم الشعري، وهو ما حدث مع أبي القاسم خمار، والغوالمي، والطاهر بوشوشي.

على أن الركود الثقافي العام كاد يتخذ شكل ظاهرة شاذة في هذه السنوات الأولى من الاستقلال، وقد تمثل ذلك في فقدان الصحافة الأدبية[1]، وعدم وجود اتحاد يجمع الأدباء، وقلة النوادي الثقافية، وإهمال العناية بالجانب الثقافي وتظاهراته من أمسيات، ومحاضرات، وندوات. وقلة تواجد الكتاب العربي في الأسواق، وضعف طبع ونشر الإنتاج الوطني، لعدم تشجيع الشعراء والأدباء مادياً وأدبياً حتى ينشروا طوال الفترة الممتدة ما بين (1962 — 1970). إذ لم تتجاوز حصيلة هذا الانتاج خمس عشرة مجموعة شعرية بما فيها المطبوع خارج الوطن[2]، أي بمعدل ديوانين في السنة الواحدة.

---

(1) صدرت في هذه الفترة مجلتان عامتان هما «المعرفة» والمجاهد الأسبوعي.

(2) انظر بيبليوغرافيا للكتب التي طبعت باللغة الوطنية في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، إعداد الأساتذة، عبدالله ركيبي، محمد مصايف، محمد ناصر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، وحدة الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، أفريل 1978، الصفحات (6-10).

أضف إلى هذا انعدام الجمهور المتذوق للشعر، تحت تأثير الوضعية التي كانت تعيشها اللغة العربية في السنوات الأولى من الاستقلال، وإذا كان الجمهور الشعري منعدماً أو يكاد. فكيف نتوقع وجود جمهور يتذوق الشعر الجديد الذي ظل حتى هذه الفترة يعاني من البحث عن جمهوره في المشرق العربي[1] الذي يسبق الجزائر بإمكاناته ووسائله بأشواط واسعة.

فكيف يبدع الشاعر وقد فقد حافزين هامين وهما القارىء المتذوق، والناقد المتابع؟

إن هذه الظواهر أصابت الحياة الثقافية في الصميم، مما جعل بعض الكتاب يعالجونها حائرين[2]، وذهب بعضهم إلى حد وصفها بأنها أزمة ثقافية[3].

كما نحسب أن الدوافع النفسية التي كانت تدفع الشعراء الجزائريين إلى قول الشعر في فترة الثورة التحريرية لم تعد شبيهة بتلك الدوافع التي تدفعهم إلى قول الشعر في عهد الاستقلال. فقد كانت الثورة التحريرية في حد ذاتها مفجراً قوياً للإبداع، وكان الشعر أثناءها يؤدي وظيفة سياسية وإعلامية هامة، وكان الشعراء يكتبون لتغطية

---

(1) انظر، مقدمة بدر الديب، في ديوان الناس في بلادي لصلاح عبد الصبور، ص 12.

(2) انظر، مثلاً، د. أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب (ليبيا، تونس 1976، ص 143).

ـ شريط عبدالله، من واقع الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط. 2، 1981.

ـ د. محمد مصايف، دراسات، في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981.

(3) انظر، الشعب، ع 806، (1965/7/23).

ـ أيضاً، الشعب، ع 812، (1965/7/30).

الأحداث الساخنة متفاعلين معها، معبرين عن الانتصارات والمآسي معاً، يحدوهم في كل ذلك إحساس فياض، وحماسة عارمة. ولكن هذه الحماسة وذلك الإحساس خمدا قليلاً تحت تأثير الواقع السياسي المؤلم الذي شهدته الجزائر في بداية الستينيات بعد أن طوحت بزعمائها حمى الكراسي، وألقت بهم في دوامة الخلافات والصراعات وذلك ما جعل بعض الشعراء الكبار يفضل تحطيم قلمه على التغني بالخلاف[1].

ومن أهم الأحاسيس النفسية، فقدان التحدي بعد انهزام الخصم، وهو المستعمر الفرنسي الذي كان الشاعر الجزائري يكتب ليتحداه وليعبر عن صموده، وصمود شعبه. وعن هذا الإحساس الذي خمد، نستشهد برأي أحد الشعراء الرواد الذين كتبوا الشعر الحر في مرحلة الثورة، ثم لاذ في عهد الاستقلال إلى الصمت المطبق. يقول أحمد الغوالمي: «... إننا كنا نهاجم به (أي الشعر) الدخيل وأذنابه، وندافع عن كيان الأمة في تحرير وطنها، ولغتها، ودينها، كنا نهدم كل وضعية يريد

---

(1) يقول مفدي زكرياء وهو يصف الواقع السياسي والصراعات التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال:

أنا حطمت مزهري لا تسلني	وسلوت ابتسامتي، لا تلمني
غاض نبع النشيد وانقطع الو	حي، وضاع الغنا، وأغفى المغني
أنا إن كنت شاعر الثورة الكبرى	فإني (بخلفها) لا أغني
وإذا بالمصير هنأ قوم	فبشق الصفوف لست أهني
كنت للوحدة النداء المدوي	كيف للخلف أرهف اليوم أذني
مذ ترآى الشقاق حطمت كاسا	تي على مبسمي، وأهرقت دني
ورأيت الرؤوس طافت بها حُمى	الكراسي، ونالها مس جن
فتخيرت في الرقى سورة (الإخلاص)	مذبات غيرها ليس يغني.

عن مجلة المعرفة (السورية) ع 23، تشرين الثاني 1964، ص 84.

الاستعمار أن يجعلها قانوناً لنا، أما اليوم فلم نجد ما نحاربه. . .»[1]

وأمام هذا الفراغ لم يظهر جيل من الشباب ليخلف جيل الرواد، وليواصل العطاء، ويطور تجارب المرحلة الأولى ويضيف إليها.

فقد كان من الصعب، والحالة هذه، أن ينضج هذا الجيل خلال هذه الفترة الوجيزة من الاستقلال.

علماً بأن هؤلاء الشباب الذين ينتظر منهم تسلم راية الشعر، كانوا صغار السن، محدودي التجربة، لم يتكونوا تكوناً مدرسياً طبيعياً، لأن الاستعمار الفرنسي كما هو معلوم، أغلق المدارس العربية كلها أثناء الثورة أو قبلها، واضطهد أصحابها والمعلمين بها. ومن ثم كان على هذا الجيل الشاب أن يعتمد على نفسه في تكوين ثقافته الشعرية، وينسج على منوال النماذج التي كانت تصله من الشرق، ويكتفي في أغلب الحالات بثقافة ضحلة سطحية، مما ترك آثاراً سلبية واضحة على الانتاج الشاب ولا سيما في هذه المرحلة[2]

فهذه الأسباب، وغيرها، جعلت الحركة الشعرية في الجزائر تمر بفترة ركود مستعصية، وتفتقد بالتالي التجارب الشابة الجيدة، وذلك ما دفع بالدكتور «ركيبي» الذي كان مشرفاً أبانها على صفحة الأدب والثقافة بجريدة الشعب اليومية إلى القول وهو يعلق على التجارب الشابة الرديئة التي كانت تصله، أنه حائر «بأي شيء يبدأ، أبالعمودي الذي انكسر

---

(1) نقلاً عن مراسلة بين الغوالمي وشلتاغ عبود شراد، انظر، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 70.

(2) انظر، الجزء المتعلق باللغة الشعرية في الاتجاه الجديد (ظاهرة المحاكاة والاقتباس) الباب الثاني، الفصل الثاني من هذا البحث.

عموده؟ أم بالشعر الحر الـذي لم يرتفـع إلى مستوى النثـر الفني الجميل؟[1]

المرحلة الثالثة : (1968-1975)

شهدت الجزائر في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات تحولات هامة في الميادين الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية، وشهدت أحداثاً ثورية، وإنجازات معتبرة مثل تأميم الثروات المعدنية، والثورة الزراعية، والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، وانتشار التعليم وديمقراطيته، والطب المجاني، وغيرها من التحولات الهامة التي تدخل في إطار الثورات الثلاث، الصناعية، والزراعية، والثقافية.

وفي ظل هذه التحولات أخذت بوادر نهضة ثقافية تحل محـل الركود الثقافي الذي كان سمة من سمات المرحلة السابقة، وظهرت إلى الوجود صحف ومجلات وطنية جديدة راحت تفتح صدراً واسعاً للانتاج الأدبي والشعري الشاب توجهه، وترعاه، وتحتضنه. ومن هذه الصحف المتخصصة، مجلة آمال[2]، والشعب الثقافي ثم الأسبوعي[3]، ظهـرت كلها لتعاضـد «المجاهـد الثقافي»[4]، «والمجـاهد الأسبـوعي»[5]، و «القبس»[6].

ولا نكاد نصل إلى سنة 1977 حتى نلمس أثر هذا التطور الثقافي في

(1) الشعب، ع 916، (1965/11/26).

(2) صدرت مجلة آمال، عن وزارة الإعلام في سنة 1969، وتخصصت في نشر أدب الشباب.

(3) صدرت هذه الجريدة التابعة لجريدة «الشعب» في سنة 1972 ثم 1975.

(4) صدر العدد الأول من «المجاهد الثقافي» عن دار المجاهد الأسبوعية في أول جوان 1962.

(5) صدر المجاهد في (1962).

(6) صدرت «القبس»، عن وزارة الشؤون الدينية في مارس (1966) خلفاً «للمعرفة».

الكتابات الصحفية، فنراها تتحدث عن «التنافس الإيجابي بين المؤسسات الثقافية في كامل القطر، وفي العاصمة بصفة خاصة[1]»، وإلى جانب هذه التحولات الإيجابية داخل الوطن، كانت هناك تحولات سلبية خطيرة في الساحة العربية من أشدها وأخطرها هزيمة جوان 1967 التي أصابت الإنسان العربي في كرامته. فإن هذه النكسة قد جعلت غير واحد من الشعراء الشباب يتجهون إلى الشعر يعبرون من خلاله عن مشاعر السخط، والمرارة.

وأمام الفراغ الذي شهدته المرحلة السابقة، وخلو الساحة الأدبية من الانتاج الشعري الجديد، وبحكم سنة التواصل والتعاقب بين الأجيال، ظهرت فئة من الشعراء الشباب راحوا يفرضون أنفسهم في الأوساط الأدبية وعلى ظهر الصحف والمجلات، على اختلاف بينهم في المستويات الفنية، والتجارب الشعرية، والحصيلة الثقافية.

فظهرت أسماء جديدة لم تكن معروفة من قبل، برز من بينها اتجاهان اثنان، اتجاه يكتب الشعر العمودي والحر، ويحاول التجديد في إطاره، مثل مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعمر بو الدهان، ومحمد ناصر، ومبروكة بو ساحة، وعبد الله حمادي، ورشيد أوزاني، وجميلة زنير، وغيرهم، واتجاه انصرف إلى الشعر الحر، وأعلن القطيعة بينه وبين الشعر العمودي، مثل أحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأزراج عمر، وحمري بحري، وأحلام مستغانمي، وجروة علاوة وهبي، ومحمد زتيلي، وغيرهم.

وعلى الرغم من الوضعية الثقافية التي تبدو مواتية إذا ما قيست بالمرحلة السابقة، فإن الواقع يدل على أن حركة الشعر الحر لم تستطع أن تفرض نفسها على الساحة الأدبية، ولم تستطع الاتصاف بالنضج

(1) الشعب الأسبوعي، ع 73، (1977/3/10)، ص 3.

والنماء، الكاملين. فقد واجهتها صعوبات جمة، ويبدو أن هذه الصعوبات نتيجة طبيعية لرواسب المرحلة السابقة التي أوضحناها. ونحسب أن من أهم الأسباب التي جعلت الشعر الحر يسير ببطء شديد. هذا الانتاج الذي كان يقدم من طرف الشباب نفسه، فعلى الرغم مما اتسمت به نفوس هؤلاء الشباب من حماسة وطموح، وتطلع إلى الريادة الشعرية في البلاد، فإن تجاربهم الشعرية ـ ككل بداية ـ كانت وما تزال في حاجة إلى تعميق، وصقل، ومران، فإن تكونهم الثقافي والشعري ـ لم يساعد الكثير منهم على تقديم نماذج طيبة.

أضف إلى ذلك ما يتصف به بعضهم من كسل أو غرور، جعلهم يكتفون بثقافة شعرية سطحية ليس لها جذور أصيلة في الشعر العربي القديم. الأمر الذي جعل أغلبية هذا الانتاج لا ينال رضى القراء، ولا يجد من نفوسهم المكانة المعتبرة.

وكان للجمهور المتلقي دخل كبير في عدم تشجيع هذه المواهب، فالجمهور المثقف باللغة العربية عامة كان وما يزال ضئيلاً والمتذوق لهذا الشعر الجديد أضأل.

فبحكم تعود فئة كبيرة من اللمتلقين على موسيقى الشعر العمودي وارتياحهم له، كان من الصعب خلق جمهور جديد في مدة زمنية وجيزة يتقبل الشعر الحر بديلاً.

والواقع أن الشعر الحر بإيقاعه الجديد يفشل ـ ولا سيما عندما يواجه الشاعر الجمهور ـ على إيجاد هذه الصلة النغمية التي تعود الجمهور أن يجدها في القالب التقليدي، والتي تصل بينه وبين الشاعر مقدماً، في حين لم يجد الجمهور في الشعر الجديد سوى نغم ضئيل هو التفعيلة الواحدة، وقد يفاجأ المتلقي في داخل القصيدة الواحدة بتغييرها[1].

(1) انظر، مقدمة بدر الديب، في ديوان الناس في بلادي. لصلاح عبد الصبور، ص 12.

ومن ثم ظل الشعر العمودي هو المشكل للذوق العام للمتلقين، والمستأثر بألباب الأغلبية الساحقة منهم، حتى عدّت هذه الظاهرة من طرف أحد الدارسين الشباب[1] «عقبة تقف في وجه الجديد» وكأن التصادم ليس بين نص قديم ونص جديد، وإنما بين المتلقي والمبدع، «فقد تعود المتلقي أن يتلقى النصوص الشعرية دون البحث عن الجديد فيها»، ومن هنا يذهب هذا الدارس، إلى أن «تشكيل الذوق أهم وأخطر من أي شيء آخر. .».

ويبدو أن المتلقين المتعودين على موسيقى الشعر العمودي لا ينحصرون في هذا الجيل القديم الذي نشأ مع هذا النوع من الشعر الرتيب الذي تعودته أذنه، بل نجد من بين الشباب المدرسي والجامعي نفسه فئة عريضة ظلت ترفض هذا الشعر الجديد، ويقول أحد الشعراء الشباب وهو يتحدث عن عوائق الشعر الحر في الجزائر: «كلما تحدثت إلى زملائي في المدرسة عن تجربة الشعر الجديد ضحكوا مني، وكأني أحدثهم عن نزول الإنسان على سطح كوكب الزهراء، أو عن اكتشاف علمي خطير. . ولا بد من القول هنا أنهم من الساخطين على ما يسمى بالشعر الجديد. . .»[2] فهل يعود رفض هذا الشعر من طرف الجيل الجديد إلى المناهج الدراسية التي يزعم «بأنها لم تكن تولي أية أهمية للشعر الحر. . .»[3] وأن أساتذة الجامعة يطلبون من طلبتهم «ألا يقربوا

---

(1) انظر، مصطفى صواق، الأدب الجزائري في عهد الاستقلال، الشعب الأسبوعي، ع 1، (1975/4/24)، ص 7.

(2) جروة علاوة وهبي، لقاء مع أفكار صلاح عبد الصبور، المجاهد الأسبوعي، ع 572، (1971/8/8)، ص 26.

(3) حمزة يدوغي، الشعب الأسبوعي، ع 30، (1967/2/6)، ص 14.

ـ أيضاً، حرز الله، الشعب الأسبوعي، ع 1، (1975/4/24)، ص 7.

من هذا النوع من الشعر، لأنه يفسد حاسة التذوق لديهم. . .»[1]

يبدو أن مناهج الدراسة ومقرراتها في تلك الفترة من الأسباب التي جعلتهم يعتقدون بأن «هذه الأوزان الجديدة لا تناسب قداسة لغتنا في نظرهم. .»[2].

والواقع أن النظرة التقليدية كانت وما تزال تولي النصوص القديمة أهمية كبرى، وتهتم بالشعر الجاهلي أكثر من اهتمامها بالشعر الحديث والمعاصر «وهو ما جعل كثيراً من الشباب المزدوج الثقافة يكادون لا يستطيعون أن يذكروا لنا إلى جانب بودلير، ورمبو، وموليير، سوى شعراء المعلقات ومن شابههم. . . أما معرفتهم للشعر العربي الحديث فترجع في معظم الأحيان إلى صدف المطالعة والمجهود الخاص. . .»[3]

وكان لغياب الحركة النقدية البناءة، وانعدام الناقد المتخصص أثر واضح في ضعف مسيرة الحركة الأدبية عامة، والشعرية خاصة. فقد بلغ الضعف بالحركة النقدية مبلغ «التأزم الحاد»[4] على حد تعبير الدكتور محمد مصايف.

هذه الظاهرة هي التي دفعت ـ ولا شك ـ باتحاد الكتاب الجزائريين إلى أن تكون ندوته الأولى تحت عنوان «ضعف الأدب في الجزائر من ضعف النقد»[5]

---

(1) جروة علاوة وهبي، المجاهد الأسبوعي، ع 572، ص 27.

(2) جروة علاوة وهبي، المجاهد الأسبوعي، ع 572، ص 27.

(3) عبد العزيز قاسم، عوائق خاصة بالشعر العربي، الشعب الأسبوعي، ع 73، (1977/3/10).

(4) د. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص 9.

(5) انعقدت هذه الندوة بالجزائر العاصمة في (1974/3/13).

كما دل على الإحساس بهذا الفراغ، اتجاه بعض الكتاب إلى معالجة هذه القضية في محاولة جادة لإيجاد تعليل أو تفسير لها. وبالتالي التغلب عليها[1].

والحق لقد ترك هذا الفراغ مجالاً لظهور كتابات تتجه اتجاهاً لا يخدم الحركة الشعرية، وإنما هو يخدم قضايا هامشية، وقد اتصفت أغلب تلك الكتابات ببعض السلبيات منها اتصافها بالروح الأسرية، والنقد الاخواني، والتعصب الإيديولوجي، والموقف المسبق من النص تأييداً أو إنكاراً، وافتعال التظاهر بالتقدمية، والدفاع عن المكاسب الثورية والاشتراكية «وكانت النتيجة أن أضحى النقد رؤى ضبابية لا تعتمد على مقاييس فنية صارمة، مما فسح المجال بعد سنة 1972 على حد تعبير عمر بن قينة «لظهور اتجاه غوغائي»[2]. . وهكذا ظلت الحركة النقدية في الجزائر حتى سنوات أخيرة في حاجة إلى نقد منهجي شامل يتصف بالموضوعية والعمق ويتجرد من المجاملة والتحزب، ويتعامل مع النص مباشرة دون الاهتمام بصاحبه، وانتمائه الفكري.

كما ساعدت الكتابات المغرضة على خلق جو من عدم الثقة بين

---

(1) نشير في هذا الصدد بصفة خاصة إلى المقالات الكثيرة التي كتبها الدكتور محمد مصايف، منشورة بجريدة الشعب اليومية والتي جمعها مؤخراً في كتاب له تحت عنوان: دراسات في النقد والأدب.
- أيضاً: محمد علي الهواري، الخيط الذي يشد النقد إلى الأدب، الشعب، ع (1974/3/26).
- أيضاً: أحمد منور، الأدب الجزائري في عهد الاستقلال، الشعب الأسبوعي، ع 1، (1975/4/24).
- أيضاً د. عبدالله ركيبي، ضعف الأدب في الجزائر، من ضعف النقد، الشعب، ع (1974/3/18).

(2) الشعب الأسبوعي، نظرة في الحركة النقدية. . .، ع (1977/4/21).

الأجيال، بين من يطلق عليهم الشباب، ومن يطلق عليهم الشيوخ، أو الكبار والصغار، هذا الجو الذي يصفه أحد الشعراء الشباب آنئذ بأنه «أزمة حقيقية»[1] وهو يردها في تقديره إلى جانبين اثنين جانب النقاد الذين ينظرون إلى الناشئين نظرة الازدراء بحيث لا يولون أدنى اهتمام إنتاج أدباء المستقبل، «وانزواء الشعراء الكبار في بروجهم العاجية جعلهم لا ينظرون إلى غيرهم. . .»[2] وجانب الناشئين أنفسهم الذين أصيبوا بخيبة أمل فكان منهم من اتصف بالغرور، ومنهم من أيس من نشر إنتاجه بعد أن لم يؤبه له من طرف الصحافة الوطنية، ومنهم من راح يشق طريقه صامداً رغم العقبات وهم فئة قليلة نادرة.

إن انعدام الحوار، وفقدان الاتصال الموضوعي بين النقاد والشعراء الكبار وهم الأقدمون تجربة من طرف، وبين الشباب الناشىء من طرف آخر، جعلت أحدهم يدعو الشعراء «أن يناضلوا في محاولة لإجبار الأدباء الكبار على الاعتراف بالأدباء الشباب، والاهتمام ببعض إنتاجهم الأدبي على الأقل. . .»[3].

ويذهب شاعر شاب آخر إلى أن الحل، ليفرض الشباب إنتاجهم من الشعر الحر يجب أن يكون «ثورة، وتمرداً، وعصياناً»[4].

وإذا كان الصراع بين القديم والجديد أمراً طبيعياً. فإن بعض

---

(1) أحمد حمدي، أدب الناشئين، المجاهد الأسبوعي، ع 541، (1971/1/3)، ص 33.
- أيضاً، أحمد حمدي، لعبة الكبار والصغار، المجاهد الأسبوعي، ع 518، (1971/10/10) ص 26.

(2) أحمد حمدي، أدب الناشئين، المجاهد الأسبوعي، ع 549، (1971/2/28)، ص 33.

(3) عبد العالي رزاقي، نظرة في الشعر الجزائري الحديث، الشعب، ع 5072، (1980/2/24).

(4) جروة علاوة وهبي، المجاهد الأسبوعي، ع 572، ص 27.

الكتابات المتناولة لهذه الظاهرة توحي بأن الحديث عن الصراع في كثير منها مفتعل، مبالغ فيه.

إن الاعتداد بالنفس المبالغ فيه أحياناً من طرف الشباب*، تقابله اللامبالاة المبالغ فيها تجاههم من طرف الشيوخ، عنصران أديا إلى أن تنعكس آثارهما السلبية على الجو الثقافي العام، وعلى الانتاج الفكري الضحل، مما أدى إلى انعدام المناقشة الموضوعية البناءة، وإن وجدت فهي مناقشة الحد الواحد، أي أن كل طرف يناقش نفسه، ويتهم الطرف الآخر، ويرفض مناقشة الطرف الثاني[1].

وتحت تأثير بعض الكتابات اليسارية التي اتخذت الانتصار للشعر الحر في الوطن العربي واجهة للمذهب السياسي، وتحت تأثير بعض الكتابات ذات الطابع المعادي للتراث، ولا سيما ذات النزعة الماركسية داخل الوطن، انفصل بعض الشعراء الشباب عن الآثار الشعرية التراثية، وأصبحوا ينظرون إلى كل ما له علاقة بالتراث أو الدين نظرة ضيقة غير موضوعية، وراح بعضهم يدعو صراحة إلى الانفصال عن التراث القديم عربياً كان أم جزائرياً بدعوى عدم تماشيه مع متطلبات العصر، مما كان له انعكاسات سلبية ـ ولا شك ـ في المستوى الفني لهذا الانتاج الشعري الشاب، فنجد أزراج عمر، يحكم وبكل تسرع وبطريقة عاطفية مبالغة بأن كل الشعر الجزائري الصادر قبل السبعينات «شعر تراثي، لم يحمل معه أي تجديد مطلقاً، لأنه ظل حبيس السجع (كذا)، والثقفية. التي لا تخدم الموضوع والرؤية...»[2].

* تأكدت لدينا هذه النظرة الآن، خصوصاً بعد الاطلاع على كتاب «أصْوات ثقافية. من المغرب العربي لأحمد فرحات، الدار العالمية، بيروت، 1984» ففيه شبه إجماع على هذا التعالي والادعاء. يصرح به هؤلاء الشعراء أنفسهم.

(1) انظر، الحوار منعدم، الشعب الأسبوعي، ع 7، (1975/6/7)، ص 3.

(2) الشعب الأسبوعي، ع 1، (1975/4/14)، ص 6.

ويحكم على الشعر الجزائري الصادر أثناء الثورة «بأنه إنتاج أمين لأشكال القصيدة العربية الانحطاطية. . .» وأنه شعر لصيق بالأرض لم يحدث زلزلة ولم يعبر عن نبض الثورة، ولم يشجب كل مد مضاد للثورة. . .»[1]

ومن أجل هذه الأحكام التي تنبىء عن تحيز وجهل واضحين يعلن «أزراج»، بأن علاقة الشباب بهذا التراث الشعري منعدمة بل أن هذه العلاقة لا يمكن أن تحدث وذلك حيث يقول: «. . . نحن كشباب وأبدأ بنفسي، لم نستفد من الشعراء الجزائريين، لقد قرأت ما نشر، وما طبع، فلم أجد ما يشدني لابدأ نواة جديدة عبر هذا التراث الذي كتب قبل وأثناء الثورة. . . هؤلاء الذين لم يتركوا لنا الزاد العظيم، ولم يقدموا لنا ما يقودنا إلى القمة، ولا ما يساعدنا إلى الوصول إلى الأعمق. . .»[2]

وأما «أحمد حمدي» فيصدر على الشعر الجزائري حكماً لا يقل قساوة عن حكم زميله فهو يرى بأنه شعر تراثي «لم يتابع حركة التطور الاجتماعي في الجزائر. . .»[3] ومن ثم يقول: «صراحة إن التواصل بين الأجيال أدبياً لم يوجد، إن لكل تجربته. . .»[4]

والعجيب في الأمر أن «أحمد حمدي» نفسه، وقبل سنة واحدة من رأيه هذا، كان يرى رأياً معاكساً تماماً، حيث ذهب إلى «أن التجربة

---

(1) جاءت آراؤه هذه في محاضرة ألقاها باتحاد الكتاب بتاريخ (1974/7/4)، تحت عنوان:
حول التجربة الشعرية الجديدة باللغة العربية.
وانظر، الشعب، ع 5049، (1980/1/1).
أيضاً الشعب، ع 5050، (1980/1/2).
(2) الشعب الأسبوعي، ع 1، ص 6.
(3) الشعب الأسبوعي، ع 1، ص 19.
(4) المصدر السابق. ص 19.

الأدبية الجزائرية ليست قصيرة، وإنما هي تمتد من أشعار الأمير[1]، مروراً بجيل ابن باديس، والربيع بوشامة[2]. . فالصلة موجودة ولا يمكن أن تمحي مهما كانت الظروف، وعليه فإن التجربة الأدبية الجزائرية، ليست وليدة اليوم فقط، كما أنها لم تأت من العدم، بل لها جذور تضرب في أعماق تاريخنا المعاصر. .[3]

ويذهب بعض هؤلاء الشباب إلى حد إدانة التراث الشعري الجزائري الإصلاحي أو الثوري الموجود قبل عهد الاستقلال، معتبراً إياه عائقاً لتطور أدب الشباب، لأنه حسب رأيه، خلق ذهنية وذوقاً لدى الجمهور الجزائري لا يتماشى مع تطورات العصر الحديث. . .»[4] وهكذا نلحظ تطرفاً في الأحكام، وتسرعاً في الإدانة، ونظرة إلى الانتاج الشعري أو الأدبي الجزائري قبل الاستقلال فيها حيف، وتحامل ظاهران.

وأحسب أن معاداة التراث والتنكر له، ودعوى التميز والتفرد، إنما يعود إلى عامل نفسي، هو حرص الشباب على البروز في الساحة الأدبية وتوقهم المتعجل إلى الشهرة، ولذلك يحاولون إظهار تجاربهم على أنها تختلف عن تجارب من سبقوهم، وأنها تتميز عنها بالجدة والطرافة ومسايرة العصر، فمن صفات الشباب الاندفاع والتحمس، والاعتداد بالنفس الذي قد يصل حد الغرور أحياناً.

ومن عادة الحركات الأدبية الوليدة، والتيارات الفكرية الجديدة،

---

(1) يريد بالأمير، الأمير عبد القادر الجزائري.

(2) الربيع بوشامة، من شعراء ما بعد الحرب العالمية الثانية.

(3) المجاهد الأسبوعي، ع 748، (1974/12/15)، ص 25.

(4) الرأي لمصطفى صواق، انظر الشعب الأسبوعي، ع 1، (1975/4/24)، ص 7.

أن تحاول هدم ما سبقها من حركات أو تيارات قديمة، أو هي على الأقل تنال منها بإظهار الجوانب السلبية فيها دون الإشارة إلى جوانبها الإيجابية. كان ذلك هو الشأن مع مدرسة الديوان في خصومتها الشديدة مع مدرسة الإحياء، وكان ذلك هو شأن الحركة الرومانسية الفرنسية مع المدرسة الكلاسيكية التي سبقتها.

كما يبدو أن بعض تلك الأحكام، كانت تصدر عن منطلقات إيديولوجية دخيلة، دفعت أولئك الشباب إلى معاداة كل ما له صلة بالتراث، وحاولت أن تدرس إنتاج بعض الشعراء الجزائريين على ضوء تلك المنطلقات والآراء.

يدلنا على ذلك هذه الكتابات التي تتنكر للقديم مهما يكن مستواه الفني، متصورة بأن التطور الأدبي أو الشعري لا يمكن أن يكون إلا على أساس من التصادم بين نموذج قديم، ونموذج جديد، والحكم المسبق باستحالة بقاء التجارب السلفية مع التجارب الثورية التي يزعم أنها ظهرت في إنتاج الشباب. يقول «محمد سعيدي» في هذا الصدد:

«... إننا عندما نطرح قضية التجديد، حتماً نطرح قضية التصادم، لقد كان النصف الثاني من الستينيات مرحلة بحث، في حين أن ما بعد السبعينيات كان البداية الحقيقية، في هذه المرحلة نجد نموذجاً جديداً يقارن بالنموذج القديم... إن النموذج الأدبي الذي انتهى وانهار، يفرض أن يوجد نموذج جديد، وهذا يفرض في حد ذاته تصادماً، وبدون تجني، (كذا) وتحميل الماضي ما لا يطيق، فإن النموذج الذي لدينا لا بد أن نتصادم معه...»[1]

(1) محمد سعيدي، الشعب، ع 3486، (1975/2/20).

وتذهب هذه الرؤية إلى حد المطالبة باستخدام نوع من الإرهاب الفكري، داعية «إلى مزيد من اليقظة والتتبع، وتحليل الأوضاع الثقافية، ومواجهتها بالنقد، والتمحيص لاكتشاف، وتطوير البذور الحية المستقبلية، وتجميد البذور الميتة وعزلها حتى لا تكون عقبة في طريق المستقبل. . . » وهذا يبنى على تجديد المستقبل بناء على تجديد موقفنا من عملية التجربة الاشتراكية ككل سواء بمعطياتها الوطنية أو العالمية. . . »[1]

وتحت تأثير هذه الرؤية الماركسية راح أحد الشعراء الشباب يدعو إلى إجراء نوع من التصنيف، والعزل على المستوى الرسمي للشعراء، ودعا في سبيل ذلك إلى «فتح الملف»[2] مطالباً «بتمييز الشعراء غير الواضحين في تناولهم القضايا التي تمس الجماهير الكادحة وخاصة جيل الشباب». لأن هذا النوع من الشعراء يكونون حسب رأي الكاتب، «حجر عثرة في مسيرة الثورة الجزائرية».

وقد برزت هذه الآراء إلى السطح بشكل لافت للنظر بمناسبة انعقاد المؤتمر العاشر لاتحاد الأدباء العرب ومهرجان الشعر الثاني عشر، بالجزائر في أبريل من سنة 1975، واتخذت شكل الحملة المقصودة المخططة، واشتركت فيها أقلام جزائرية، وأخرى من المشرق العربي لأساتذة يدرسون بجامعات الجزائر، ولقد لفتت أنظار متتبعي الحركة

---

(1) الجدير بالذكر أن هذه الآراء لمحمد سعيدي جاءت في مقدمة لنقده ديوان أنت ليلاي، لصالح خرفي، انظر الشعب، ع 3486، وانظر أيضاً، الشعب الأسبوعي، ع 1، (1975/4/4)، ص 6.

(2) عبد العالي زراقي «لنفتح الملف» الشعب الأسبوعي، العدد الصادر في (1975/6/7)، ص 24.

الأدبية، وإليها يشير الدكتور محمد مصايف، موضحاً ما في مواقفها من تحيز، وتعسف وذلك حيث يقول:

«... الذي يؤخذ على هؤلاء الإخوان، هو أن تعلقهم بالماركسية كمذهب في الحياة، ومنهج في النقد والفن، يجعلهم في أغلب الأحيان ينسون أن العمل الأدبي ليس موقفاً عقائدياً من الحياة فحسب، بل هو بالإضافة إلى ذلك فن يقوم على أسس لا يمكن إغفالها عند ممارسة النقد، وهكذا نجد هؤلاء الإخوان يعاملون النصوص الأدبية على أنها مواقف ليس غير. ويكفي أن يجدوا موقف الأديب متمشياً مع ما ينتظرون لأن ينسبوا له كل ضعف في الجانب الفني...»[1]

وفي غياب النص النقدي الوطني، تشرب بعض الشعراء الشباب أفكاراً دخيلة استقوها من بعض المجلات المعروفة بنزعتها المعادية للتراث مثل مجلة «شعر» و «مواقف» اللبنانيتين، فنجد «عمر أزراج» في كتابه «الحضور في القصيدة»[2] يردد أفكار «أدونيس» و «يوسف الخال» ومن لف لفهم[3].

إن مثل هذا النقد الإيديولوجي كان سبباً في أن يتصور بعض الشباب بأن الشعر شعارات سياسية، وإعلاماً تقدميين يرص بهم قصيدته هنا وهناك، وترديداً لمبدأ الالتزام يخفي به ضعفه الفني.

والواقع أن اختفاء المذهبية السياسية وراء حركة الشعر الحر في بعض البلاد العربية أصبحت من معوقات هذا الشعر بدلاً من أن تكون دافعاً له على التطور.

---

(1) د. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص 30.

(2) الحضور في القصيدة، نشر مجلة آمال، عدد 32، (1976).

(3) ونحن الآن أكثر تأكداً من علاقة هذه الحركات بالمخابرات الأمريكية.

فإن أغلب الشعراء الشباب في الوطن العربي قد فرض عليهم هذا المفهوم الجديد قبل أن يتم وعيهم بذواتهم وذوات من حولهم. . . فقد أصبحت هذه المفاهيم أشبه بمسلمات جديدة تخنق الشعر الجديد، وسيطرت المثالية من جديد على الصفات الإنسانية. . . فما أجدرنا بأن نطالب شعراءنا بالتحرر الذاتي الكامل، وسيكون إنتاجهم وحده، وبدون أن نتكلف تقييدهم بالسلاسل، وصورة صادقة لمشاكلنا الحقيقية. . .»[1]

ودعوى الاستفادة من الأدب الإنساني العالمي لا يمكن أن نتصوره بمثل الكيفية التي صورها بها الشباب، وهم يتحدثون عن تجاربهم، وما تتميز به عن التجارب السابقة.

فإن الدارس عندما يبحث عن أثر هذه الاستفادة من التجارب الإنسانية، يتبين له بأنها ظلت في أغلب النصوص طافية على السطح لم تتعمق في نفوس الشعراء، ولم تمتزج بتجاربهم، فهي لا تتعدى كونها سرداً لبعض الأعلام الثورية مثل «لوركا»[2] و «ناظم حكمت»[3]، و «بابلو نيرودا»[4]، أو الإشارة إلى بعض الأساطير العالمية مثل أسطورة «أوديب»، و «سيزيف»، و «دون كيشوت»، لذا فإنها ـ وبحكم التقليد ـ أصبحت تقليعةً جديدة، بها يصنف الشعراء في قائمة التقدميين الثوريين.

---

(1) د. عبد المحسن طه بدر، الشعر العربي والتجربة الإنسانية، الآداب، ع 2، فبراير 1956، ص 31.

(2) لوركا، غارسيا لوركا (فدريكو) شاعر إسباني ثوري، (1898-1936).

(3) ناظم حكمت: شاعر تركي معروف بكتاباته الثورية، (1902-1963).

(4) نيرودا (بابلو)، (1904-1973) شاعر من الشيلي ثائر على المظالم الاجتماعية.

ـ انظر، جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت 1979.

ـ أيضاً، Dictionnaire Flammarion, 1981.

والواقع أن الادعاء بعدم الاستفادة من شعراء المرحلة السابقة، والانفصال الكلي عن التراث، والتمايز المطلق بين تجارب الرواد وتجارب الشباب، ادعاء لا يتسم بالموضوعية، وفيه تحيز ظاهر للشعر الحر، لأن هذه الآراء لا تستقيم وطبيعة التطور والتواصل بين الأجيال الأدبية المتعاقبة. فلا يمكن أن نتصور جيلاً أدبياً لاحقاً منفصلاً عن جيل أدبي سابق. فما من جيل أدبي إلا وله جذور ممتدة في الماضي يستمد منها، ويتفرع عنها، ويضيف إليها، غير أنه من الانصاف لهذه الحركة الشابة أن نلحظ أنه من أهم الأسباب التي جعلت الشعراء الشباب الجزائريين يدعون الانفصال عن تجارب من سبقوهم من الشعراء الرواد، قلة النماذج الجيدة التي كان يفترض أن توجد لدى الشعراء السابقين مثل سعد الله، وباوية، وخمار، والسائحي الصغير، وبوشوشي، وغيرهم من رواد القصيدة الحرة.

وفي غياب النص النظري، والنموذج الشعري الأمثل من طرف النقاد والشعراء الجزائريين الرواد، انصرف الشعراء الشباب من جيل الاستقلال إلى البحث عن البديل في الشعر العربي الوافد من المشرق العربي، أو في الشعر العالمي المترجم، ولا سيما ذلك الشعر المتميز بنزعته الثورية التقدمية. وتم هذا التوجه ـ إضافة إلى العوامل السابق ذكرها ـ في إطار التحول الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي كانت تشهده الجزائر في هذه المرحلة.

ومن ثم كان الاتصال المباشر المستمر بين هؤلاء الشباب، وشعر نزار قباني، والسياب، والبياتي، وعبد الصبور، وأدونيس، وسعدى يوسف، ومحمود درويش، وسميح القاسم، والاتصال غير المباشر عن طريق الترجمات بينهم وبين شعر ناظم حكمت، ولوركا، وبابلو نيرودا

ومایاکوفسكي[1]، وبودلير[2]، ورامبو[3]، وأراجون[4]، وغيرهم من مشاهير الشعراء. وقد أصبح هذا الشعر عندهم بمثابة المثل الذي يجب أن يحتذى والنموذج الذي يجب أن ينسج على منواله، فراحوا يتأثرون خطواته، ويرددون أفكاره وصوره إلى حد جعل هذا الشعر في أغلب نصوصه يتسم بالتقليد، والمحاكاة، والاقتباس، مما أفقده صفة التميز والتفرد المدعاة.

لا نكاد نصل سنة 1975 وهي السنة التي انعقد فيها المؤتمر العاشر للأدباء العرب ومهرجان الشعر الثاني عشر بالجزائر، حتى تظهر فئة من الشعراء الشباب الذين يكتبون شعر التفعيلة، ويمكن القول عن هذه الفئة من الشباب أنـهم أكثر تمثلاً لتقنيات الشعر الحر وأوفى تعاملاً معه ممن سبقوهم من جيل الرواد. فإن أغلب الشباب الذين اتجهوا إلى هذا النوع من الشعر لم يكتبوا الشعر العمودي من قبل، وإنما ولدوا فنياً مع هذا الشعر الجديد قراءة وكتابة، وأخذت هذه الفئة تكتمل وتتكاثر شيئاً فشيئاً حتى كونوا شبه مدرسة اتخذت من مجلة «آمال» منبراً لها، وأصبح لها حواريوها والمدافعون عنها في كل أنحاء القطر ولا سيما في الجزائر العاصمة، وقسنطينة، ووهران، وعنابة.

والجدير بالملاحظة هو أن شعراء القصيدة الجديدة في هـذه المرحلة أعلنوا القطيعة التامة مع الشكل القديم، وأظهروا حمـاسة وتعصباً للشكل الجديد، واتسم موقف البعض منهم في كثير من الأحيان

---

(1) ماياكوفسكي (فلاديمير) شاعر (المستقبلية) روسي (1894-1930).

(2) بودلير: (شارل) شاعر فرنسي اشتهر بكتابه «أزهار الشر» (1821-1867).

(3) رامبو: (أرثر) شاعر فرنسي، من الشعراء الرمزيين، (1854-1891).

(4) أراجون: (لويس) شاعر فرنسي ثوري مجدد مولود في سنة (1897).

انظر ترجمة هؤلاء في: Dictionnaire Flammarion, 1981

بالهجوم الواضح، على شعراء القصيدة العمودية بطريقة تفتقد النظرة الموضوعية، وتطرف بعضهم في الحكم القاسي على كل ما له علاقة بالتراث باعتباره لبوساً مهترئاً لا يتماشى مع الحياة المعاصرة.

وبمناسبة انعقاد مؤتمر الأدباء العرب العاشر بالجزائر تحول موقف بعضهم من أنصار الشعر الحر إلى اتهام وملاحقة لشعراء القصيدة العمودية ولا سيما الشباب منهم، وهاجموا كل شاعر قدم شعراً عمودياً، وتحدث بعضهم عن «سقوط القصائد العمودية» هكذا بصرف النظر عن النماذج الجيدة، بينما رفعوا من قيمة الشعر الحر حتى تلك النماذج التي أخفقت أن تستثير اهتمام النقاد أو الجمهور، وذهب بعضهم إلى حد اتهام نماذج الشعر العمودي بأنها تمثل إساءة للأدب الجزائري، وادعى بأن «الشعر الجديد أصبح سيد الموقف في المهرجانات منذ الجلسة الأولى»[1].

والواقع أن النظرية التي تصنف الشعر رداءة وجودة، جدة أو قدماً، جموداً أو تطوراً، على أساس من تشكيله الموسيقي أو بنيته التعبيرية وحدهما تفتقد الحس الفني والموضوعية النقدية معاً، لأننا عندما نعود إلى الانتاج الرائد عند شعراء القصيدة الجديدة، نجد أغلبهم يكتب القصيدة العمودية إلى جانب القصيدة الحرة، ولا أدل على ذلك من بعض الشعراء الكبار مثل بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ونزار قباني، وسليمان العيسى، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومظفر

---

(1) نضرب هنا مثلاً بقصيدة مصطفى الغماري التي قوبلت من طرف النقاد الموضوعيين والجمهور قبولاً طيباً، بينما حكم عليها شاعر من شعراء القصيدة الجديدة، بأنها تحمل روحاً شوفينية وأنها عبارة عن جعجعات لفظية».
انظر، أحمد حمدي، المجاهد الأسبوعي، ع 769، (1975/5/11).

النواب، وصلاح عبد الصبور. والقائمة طويلة. بل أننا نجد من بين الشعراء العموديين الذين لم يكتبوا القصيدة الجديدة قط، من ما يزال باستطاعته أن يدهش ويمتلك الألباب جدة وطرافة، تعبيراً وتصويراً، أكثر من العديد من شعراء القصيدة الحرة، ولعل أصدق مثال على هذا هو الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري.

فالقضية إذاً لا تتعلق بشكل القصيدة أو بموقف صاحبها العقائدي، ولكنها تتعلق أساساً بالموهبة الشعرية والصدق الفني.

إن هذه الوضعية[1] قد وسمت الشعر الجزائري عمودياً كان أم حراً ببعض السلبيات يمكن ردها إلى ظاهرتين «أدباء يهمهم الفن بالدرجة الأولى، ولا يهمهم غير الفن، وأدباء لا يبالون بالفن ما دام لهم خط سياسي أو عقائدي معين...»[2].

وبعيداً عن هذه التقسيمات غير الموضوعية، نحاول أن نصل إلى تقسيم آخر، ولو أن هذه العملية لم تعتمد في يوم من الأيام منطقاً دقيقاً، وكلمة أخيرة، لأن التداخل والتكامل، والقاعدة والاستثناء، هي الأمور التي تتحكم في التطور الأدبي.

فما هي إذاً الأشكال الشعرية التي وجدت في الشعر الجزائري في عهد الاستقلال؟

---

(1) انظر، جمال الطاهري، بعض خصائص الشعر المتحرر، الشعب، ع، 5054، وانظر، الشعب، الأعداد، 5050، 5052، 5053، 5055.

(2) د. أبو القاسم سعد الله، ألوان، ع، 29، (1976)، ص، 31.
انظر، ـ أيضاً د. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص، 8.
ـ الشعب، ع، (1974/3/29).
ـ الشعب، ع، (1974/4/5).

1 ـ الشعر العمودي:

ونجد ممثليه من الجيل السابق للثورة وأثناءها، ومن شعراء شباب بدأوا الانتاج في عهد الاستقلال. نجد من بينهم من يكتب إلى جانب الشعر العمودي شعر التفعيلة أيضاً ويستطيع أن يبدع في كلا الشكلين.

2 ـ الشعر الحر:

وشعراء هذا الاتجاه ينتمون إلى عهد الثورة وعهد الاستقلال أما شعراء عهد الثورة، فأغلبهم توقف عن كتابة الشعر نهائياً. وأما الشعراء الشباب الذين ولدوا فنياً في عهد الاستقلال، فإن أغلبهم قد انقطع إلى الشعر الحر، يحاولون من خلاله اكتساح الساحة الأدبية، ورفع لواء الشعر.

3 ـ الشعر المنثور:

ولا نكاد نجد فيه إنتاجاً يستوجب التقسيم أو التنويه لضعفه الفني، ولعل إمكانية إدراجه في النثر أصوب من إدراجه في الشعر، ذلك لأن هذا التيار لم يصادف نجاحاً، ولا قبولاً من طرف الشعراء(*)، وإنما هو يحاول أن يجد الأرضية التي يقف عليها، بعد أن أخفق في إثبات ذاته في المشرق العربي حيث إمكانات النجاح والانتشار أوفر.

فهذه هي الاتجاهات الشعرية التي يمكن إدراجها تحت هذا الفصل ذكرنا مؤثراتها الأساسية وواقعها، وآفاقها، وسنحاول أن نتطرق إلى خصائصها وظواهرها الفنية في الفصول القادمة.

(*) ينسحب هذا الحكم حتى على النماذج التي نقرؤها من حين إلى اخر إلى حين طبع هذه الأطروحة 1985.

البَابُ الثَانيْ

الخصائص الفنّيّة

الفصل الأوّل

التشكيل الموسيقي وتطوره

1 ـ التشكيل الموسيقي في الاتجاه التقليدي المحافظ
2 ـ التشكيل الموسيقي في الاتجاه الوجداني الرومانسي
3 ـ التشكيل الموسيقي في الاتجاه الجديد (الشعر الحر)
4 ـ البحور الشعرية المستعملة وتنوعها.

التشكيل الموسيقي وتطوره:

ما من شك في أن الإيقاع الموسيقي في العمل الشعري يعد من أهم العناصر التي يعتمد عليها هذا الفن الجميل... فإن العلاقة بين الموسيقى والشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطاً بالغناء، ومن ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد، وهو الشعور بالوزن والإيقاع...»[1].

وما من شك في أن النقاد العرب القدامى الذين وضعوا تعريفاً للشعر، كانوا يعتبرون الميزة الأولى التي تميز الشعر عن النثر، هي تميزه بالإيقاع الموسيقي، ولذلك تواتر تعريفهم له «بأنه الكلام الموزون المقفى» على أنهم كانوا يدركون جيداً بأن للشعر خصائص أخرى تتعلق بالمعنى الشعري، وما فيه من خيال، وصور.

«... فطنوا إلى هذا ولكنهم لم يضمنوه تعريف الشعر العربي[2] اكتفاء بتلك الصفة التي تستر عي الانتباه أولاً والتي تطرب بها الأسماع...»[3]

---

(1) د. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة 1965، ص 53.

(2) يمكن أن نستثني من هذا الحكم، تعريفات أمثال ابن خلدون، والجاحظ، وابن رشيق وغيرهم ممن أشاروا في تعريفهم إلى النواحي الأخرى في الشعر.

(3) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1972، ص 21.

ولعل هذا الارتباط الشديد بين الإيقاع وطبيعة الشعر هي التي جعلت رائدة من رواد حركة التجديد الشعري تذهب إلى «أن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك لأنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة»[1]

وهذه العلاقة بين الموسيقى والشعر هي التي دفعت بعض النقاد المحدثين إلى النظر في اعتبار التجديد في الشعر يرتبط أساساً بالتجديد في موسيقاه، إلى حد تصوروا معه بأنه لا يمكن أن يكون هناك تجديد في نواحي القصيدة الأخرى، ما لم يكن التجديد شاملاً الشكل الموسيقي العام للقصيدة، فهم لا يتصورون أن يتوفر العمل الشعري على صور جديدة، أو لغة متطورة، أو خيال مدهش دون أن يكون ذلك في إطار إيقاع موسيقي جديد[2]. وممن عرف بحماسته وتطرفه في هذا المذهب الدكتور محمد النويهي حيث يقول:

«إن المضمون الجديد لا يمكن وضعه بتمام جدته في الشكل القديم مهما يكن الشاعر قديراً، فإن قدم الشكل لا بد وأن يحده بحدود، وأن يفسد عليه الكثير من جدته[3]...». ومن هنا نرى أن قضية التجديد في موسيقى الشعر العربي تعد من أخطر القضايا الأدبية التي أثارت، وما زالت تثير كثيراً من الجدل والنقاش بين الأدباء والنقاد، ومن ثم كان لها دور كبير في تغذية المعارك الأدبية التي دارت رحاها على

---

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت 1962، ص 51.

(2) انظر د. عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار العودة، بيروت، 1978، ص 28

(3) د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، 1971، ص 3.

صفحات المجلات، والصحف، والمؤلفات في الأقطار العربية منذ بداية القرن العشرين حتى الآن[1].

فكيف كان موقف الشعراء الجزائريين من هذه القضية الحيوية وما مدى مساهمتهم في تطوير موسيقى الشعر العربي؟

لعل من أبرز ما يلفت نظر الدارس للشعر الجزائري الحديث محافظته الشديدة على القصيدة العمودية، والتزامه الواضح بالإيقاع المعتمد على الوزن الرتيب، والقافية المطردة في جل الأعمال التي ظهرت قبل الخمسينيات تحت تأثير عوامل وظروف معينة مما سبق أن عرضنا له بالتفصيل في مكانه من هذا البحث. ويمكن أن نعيد إلى الأذهان أنه من أهمها، انضواء أغلبية الشعراء الجزائريين تحت لواء حركة إصلاحية محافظة كانت ترى في الحفاظ على القصيدة العربية بشكلها التقليدي، حفاظاً على مقوم من مقومات الشخصية العربية الإسلامية، ولعلها كانت تعتبر ذلك وجهاً من وجوه المقاومة للاستعمار الغربي الدخيل.

والواقع أن هذا الموقف المتحفظ من التجديد الشعري من الحركة الإصلاحية الجزائرية كان له شبيه في المغرب العربي كله.

«. . . فنقاد المغرب العربي التقليديون، وإن كانوا قد تحدثوا عن الوزن والقافية بالنسبة إلى الشعر، فإن كلامهم عن هذين العنصرين كان قليلاً وعابراً، لأن اتفاقاً ضمنياً كان قائماً حينئذ بين الأدباء والنقاد، على

---

(1) انظر، س موريه، ترجمة سعد مصلوح، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي عالم الكتب، القاهرة، 1969.

أنه لا شعر بدون وزن أو قافية، في حين أن كلامهم عن المعنى واللفظ كان كثيراً ومتنوعاً. . .»[1]

1 ـ التشكيل الموسيقي في القصيدة التقليدية المحافظة:

ظلت نظرة الشعراء الجزائريين التقليديين المحافظين مرتبطة بنظرة النقد العربي القديم الذي يولي الجانب الموسيقي في العمل الشعري أهمية عظيمة، وظلت النظرة إلى الإبداع الشعري تقاس بالمقياس التقليدي المعروف على أن الشعر «كلام موزون مقفى» وكانت هذه النظرة تتماشى مع وظيفة الشعر الجماهيرية فإن الشاعر الإصلاحي لم يكن يتصور القصيدة إلا كما يتصورها الشاعر في العصور القديمة على أنها تنظم لتلقى في جمع، مما غلّب عليها الخطابية المعتمدة أساساً على التنغيم والتطريب.

«. . . فإن هذا التنغيم السحري يخلق وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك في التلقي أن يتذوق العمل الشعري تذوقاً جماعياً يتفق مع طبيعة إنشائه ووظيفة هذا الإنشاء. . . ويوحد التنغيم السحري مشاعر وانفعالات الجمع، فالبحر المتكرر، والقافية الملتزمة، فوالب يلتزمها الشاعر والمتلقون جميعاً. . .»[2]

والموسيقى التي نعنيها هنا ليست هذه التي تكون في الألفاظ والكلمات فحسب، وإنما هي التي تكون في البحر المختار والروي المناسب. والشاعر المبدع حقاً هو الذي يحس، بفطرته الفنية، جريان

---

(1) د. محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص 30.

(2) بدر الديب، من مقدمة ديوان، الناس في بلادي لصلاح عبد الصبور، دار الآداب، بيروت 1957، ص 10.

الموسيقى في أبياته حين يختار اللفظ، والكلمة، والوزن، والروي المنسجم مع موضوعه.

والشعر العربي في نماذجه الممتازة إنما تشربته القلوب لأنه جمع بين الفكرة والإيقاع.

وأحسب أن الكثير من الشعراء المحافظين كانوا يأخذون بالنظرية النقدية القديمة التي تخصص لكل بحر من بحور الشعر ما يناسبه من أغراض وموضوعات[1].

فنجد أبا اليقظان مثلاً من المؤمنين بهذه النظرة، فكراً[2] وتطبيقاً فهو عندما يهزُّه الطرب فرحاً لمناسبة سعيدة أو ترحاً لمصاب جلل يتعالى خفق قلبه فتشعر به وكأنه قد انعكس في هذا الوزن الخفيف المختار. المعبر عن نبض قلبه في خفقات سريعة متلاحقة فيخيل للمتلقي أن الشاعر يريد أن يعبر من خلال الموسيقى عن مشاعره الراقصة ـ إذا كان مسروراً ـ ، فإذا العبارة خفيفة، مرحة، وإذا الوزن عذب، والروي متماوج، وهو غالباً ما يلجأ في مثل هذه الحالات إلى بحر الرمل أو مجزوئه، كما جاء ذلك في هذه المقطوعة:

غـن يـا طـيـر الـغـصـون	وأمـح عـن قـلـبـي شـجـونـي
وادر كـأس سـرور	عـن رفـاقـي بـيـمـيـنـي
بـيـن جـنـات وأنـهـار،	ودفّـاق الـعـيـون
والـصـبـا يـبـعـث مـنـهـا	ريـح عـطـر الـيـاسـمـيـن
وهـزار الـروض يـشـدو	بـنـشـيـد ذي رنـيـن
وخـريـر الـمـاء في مـجـراه	يـمـحـو لـي أنـيـنـي

(1) انظر، فصل العاطفة والوزن، د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 175-183.
(2) ديوان أبي اليقظان، ص 18.

وشعاع البدر من فوقي، مثير لحنيني
كل ذامنّا احتفاء بسنا العيد المكين...»[1]

والإيقاع الموسيقي في هذه المقطوعة لا يتعالى من هذا البحر المناسب فحسب، وإنما يتعالى أيضاً من هذا الروي الذي يدغدغ القلب بالبهجة والسرور كما توحي به هذه الغنة الموسيقية المحببة من هذه النون المكسورة الممددة، عيون، الياسمين، حنيني...

وفي ديوانه مقطوعات يصف فيها أحزانه، وأتراحه يستخدم فيها الرمل أو مجزوءة، مما يدل على أن الانفعال هو الذي كان يدفع إلى اختيار هذا الوزن بالذات.

والواقع أن عناية الشعراء في الاتجاه المحافظ التقليدي بالجانب الموسيقي لم يقتصر على الموسيقى الخارجية للقصيدة بالمحافظة على الإيقاع المتكرر في كل بيت من أبيات القصيدة بحراً وقافية، وإنما تجاوزت ذلك عندهم إلى مراعاة الموسيقى الداخلية الناتجة عن مخارج الحروف، وتآلف الألفاظ والكلمات.

والحق أن هذا الجانب من الصياغة الموسيقية مما تمتاز به القصيدة في هذا الاتجاه.

وقد تميز بعض الشعراء بهذه الميزة تميزاً ملحوظاً. نذكر من بينهم محمد العيد، أبو اليقظان، مفدي زكرياء، محمد الهادي السنوسي، والأمين العمودي.

يحس المرء وهو يقرأ أشعار هؤلاء بالعناية التي يبذلونها في اختيار الألفاظ والكلمات، إذ تشيع في هذه الأعمال بكثرة ملحوظة الكلمات

(1) ديوان أبي اليقظان: ج (2). (مخطوط)، ص 23.

ذات الرنين الموسيقي، مثل المشتملة على حروف الصفير كالسين، والصاد، فنجد عند أبي اليقظان، مثلاً، ولعاً خاصاً، وميلاً واضحاً إلى هذه التراكيب ذات الرنين الخاص، ولنأخذ له هذه المقطوعة التي يصف فيها إحدى المناسبات السعيدة.

يوم أغر وليلة زهراء ... والكون أنس كله وبهاء
والأفق من زهر المسرة ضاحك ... والفجر من حسن الحظوظ ضياء
والجو من عطر المباهج عابق ... والعيش صفو، والهناء هناء
والسعد من كرم الزمان مداعب ... والبشر في وجه الربيع سناء
وبلابل الأفراح في روض المنى ... صداحة ولها الحياة غناء
وفم الفضيلة بالمكارم باسم ... وجبينها متهلل وضاء...»[1]

فمن الواضح هنا بأنه لم يخل بيت واحد من كلمة مشتملة على حرفي السين أو الصاد، الأنس، الصفو، السناء، المسرة، الحسن، السعد، صداحة، باسم، كما أنه لم يخل من كلمات مشتملة على حرف الراء أغر، زهراء، المسرة، الفجر، عطر، كرم، البشر، الأفراح.

إن إيقاع الحروف والتراكيب يشيع جواً موسيقياً مطرباً، يملأ النفس غبطة وفرحاً وذلك ما يتماشى مع الموضوع الذي كتبت من أجله المقطوعة وهو وصف إحدى المناسبات السعيدة.

أما إذا كان الموضوع يستوجب الصرامة والجد، ويتطلب لهجة حازمة حاسمة فإن جرس الألفاظ والكلمات أيضاً يستطيع أن يشيع أمثال هذه المعاني، فتحس بها وهي تقرع السمع بإيقاعها المجلجل وتملأ النفس بمعاني القوة والجزالة. كما جاء ذلك في هذه المقطوعة لأبي

(1) ديوان أبي اليقظان، ج (2) (مخطوط) ص 31.

اليقظان يهنىء فيها الزعيم التونسي عبد العزيز الثعالبي[1] بعد رجوعه من المنفى في سنة (1921):

تبسم ثغر الكون واستبشر الدهر وتاه الزمان الغض بل ضحك العصر
وقرت عيون المجد والفضل والعلا وغنى لسان العز، والوقت مخضرّ
فيا كعبة الآمال قبلة تونس وآفاقها عشتم وتاجكم النصر
رأيتم فنون الخسف في طلب العلا لأكبر مرقاة إلى ما به الفخر
حوادث هذا الدهر رتل[2]، ونفسكم لأجل نوال المجد منكم لها جسر
فلو كان في جو السماء مناله لطرتم إليه مثل ما يفعل النسر
ولو كان في عمق البحار لغصتم إليه فلا جبن يعوق ولا ذعر...»[3]

إن الجرس الموسيقي هنا يوحي بمعاني العظمة، والجلال، والأنفة والكبرياء، فهذه الراء المضمومة التي تنتهي بها الأبيات، بل هذه الكلمات التي تتردد فيها حرف الراء كثيراً تشيع في أعماق النفس ظلالاً نفسية هي الشعور بالفخر والاعتزاز، إنها: الدهر، والفخر، والجسر، والنسر، والبحر، والذعر...

إنَّ أغلب الشعر المحافظ يتميز بهذه الميزة ولا سيما عند فحوله من أمثال محمد العيد، ومفدي زكرياء، والسنوسي، وغيرهم ولا يسمح المجال هنا بإتيان أمثلة أخرى.

(1) الشيخ عبد العزيز الثعالبي (1876-1946) من أصل جزائري، مفكر تونسي، وزعيم مناضل تزعم الحزب الحر الدستوري، واتصل به كثير من الجزائريين ليتزعم حركة المقاومة ضد الاستعمار في المغرب العربي. (انظر ترجمته في الموسوعة الميسرة)، ص 580.

(2) الرّتل هو: القاطرة.

(3) ديوان أبي اليقظان، ص 51.

وتميز هذا الشعر بهذه الميزة يعود إلى معرفة دقيقة بخصائص اللغة العربية، وتذوق لموسيقى الكلمات والحروف. وبصر بالطاقة الصوتية التي تفجرها في مكانها من القصيدة، إذ ليست كل الكلمات تكون مركبة تركيباً يسهل به النطق معها.

«... إن بعض هذه التراكيب تحتاج إلى قدر كبير من هواء الرئتين ليمكن النطق بها، فالتلفظ بكلمة «رب» أيسر من التلفظ بكلمة «عهد» وما ذلك إلا لبعد، وعمق مخارج حروف الكلمة الثانية، وقرب وسهولة مخارج حروف الكلمة الأولى...»(1).

ومن ثم فإن ميزة هؤلاء الشعراء تتجلى في الاختيار، والانسجام، والتناسب بين الألفاظ ذات الرنين والوقع الخاص، بمراعاة ما بينها من ائتلاف وتجانس صوتي.

ولا يتوفر هذا ولا شك إلا لشاعر أوتي القدرة البارعة على استغلال الطاقة الصوتية للحروف والكلمات والجمل، ويمتلك حاسة موسيقية تعينه على تذوق ما في الجملة الشعرية من خصائص، تساعده على استخدام هذه الطاقة الصوتية تتماشى مع الحالة النفسية والشعورية. فمن النسق الصوتي الشامل نستطيع أن نتمثل المرح أو الحزن، والهدوء أو الغضب، والحنين أو الشكوى.

وهذه الموسيقى هي التي تمثل فيها بحق روح الشاعر وفنه لأنها أثر لكل العناصر المتجمعة في الشعر من عواطف، ومشاعر وأفكار، وأخيلة. إنها تعبير عن الصدق في الإحساس والأصالة في الفن.

«... ذلك لأن موسيقى الشعر هي التي تخلق الجو، وهي التي

(1) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 62.

توحي بالظلال الفكرية والعاطفية لكل معنى، وقد تكون تلك الظلال أكثر فعالية في النفس من المعنى المجرد بحيث يعتبر ضعف الموسيقى في الشعر إنقاصاً شديداً من قدرته على التعبير والإيحاء. . .»[1].

وأحسب أن هذه العناية قد جاءت هؤلاء الشعراء من تشبعهم بالشعر العربي في عصوره الذهبية، وتأثرهم الواضح به، فقد عرف شعر البحتري بهذه الميزة ونال الإعجاب بها. وقد اشتهر شعر مدرسة الإحياء بهذه الظاهرة، وامتاز شوقي بها وتفوق، وهي من أبرز المميزات التي أضفت على شعره سحراً خاصاً.

وبهذا يكون الشعراء الجزائريون في هذا الاتجاه ولا سيما المتفوقون منهم، قد تفطنوا إلى جانب هام من جوانب العمل الشعري، وطبقوه في أشعارهم في أغلب القصائد بنجاح، وهو أمر يفتقده المرء في شعر كثير من الشعراء الجزائريين في الاتجاه الجديد (الحر) لأن هؤلاء يولون أهمية أكبر، للصورة، باعتبارها أساس البنية التعبيرية وما يتفرع عن الصورة من رمز وأسطورة، وإيرادات تراثية أو شعبية وغيرها.

لقد كان ذلك هو الطابع المميز للتشكيل الموسيقي للقصيدة ذات الاتجاه المحافظ البياني بالنظر إليها من داخلها، أما إن نحن نظرنا إليها من خارجها، فإنما نجدها تسير في نفس النهج الذي سارت عليه القصيدة العمودية التقليدية في محافظتها الصارمة على العروض الخليلي، والتزامها الشديد بنظام القافية المطردة، فقد ظل الشعراء الجزائريون، ولا سيما جيل الإحياء، محافظين على القالب العمودي لا يحيدون عنه.

وإذا كان من خروج على عمود الشعر عند الشعراء الإصلاحيين

---

(1) د. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص 103.

فإنه ظل مقتصراً على محاولات قليلة نادرة للخروج عن إطار القصيدة ذات القوافي المطردة الموحدة إلى نظام الموشحات، والخماسيات، والمسمطات وما أشبه، مما هو معروف في الشعر الأندلسي، أو مما هو رائج في شعر النهضة. غير أن الروح المحافظة لم تمنع من بروز بعض المحاولات لتجديد التشكيل الموسيقي للقصيدة في الشعر الجزائري ولو أنها محاولات تتميز بالتفرد، ولكن تفردها ذاك وأسبقيتها، هي التي تجعلنا نهتم بها عند دراسة تطور التشكيل الموسيقي في الشعر الجزائري الحديث. ونعني بها محاولات رمضان حمود ودعوته الجهيرة في هذا الصدد[1].

2 ـ التشكيل الموسيقي في الاتجاه الوجداني:

واللافت للنظر في تجربة رمضان حمود القصيرة والمتفردة هذه، هو محاولته الخروج عن الأوزان الخليلية المعروفة إلى إيقاع موسيقي جديد لا ينتمي لأي بحر من البحور الشعرية الستة عشرة.

ففي قصيدته يا قلبي التي نشرها في سنة 1928[2] نجده يطبق نظريته التي دعا إليها، وهي أن الشعر الصادق لا يتقيد بالوزن والقافية.

ولكي يؤكد «رمضان» بأنه لا يكتب نثراً حين تخلى عن الوزن ببحوره المعروفة، لجأ إلى تقسيم أسطره الشعرية على الطريقة التي يكتب بها الشعر سطوراً متقابلة يفصل بينها بياض، أو متتالية متساوية الطول تنتهي بقوافي متراوحة لا أثر للوزن فيها إطلاقاً حيناً، أو مراعياً فيها

(1) فصلنا القول عن نظرية رمضان حمود في الوزن والقافية، وكل ما يتعلق بتجديد شكل القصيدة في كتابنا «رمضان حمود» الشاعر الثائر، ص 49.

(2) يا قلبي، نشرت لأول مرة بوادي ميزاب، ع 95، (1928/8/10) انظر، محمد ناصر، رمضان حمود، ص 160.

الوزن حيناً آخر كما جاء ذلك في مثل قوله:

أنت يا قلبي فريد في الألم والأحزان
ونصيبك من الدنيا الخيبة والحرمان
أنت يا قلبي تشكو هموماً كباراً وغير كبار
أنت يا قلبي مكلوم، ودمك الطاهر يعبث به الدهر الجبار
ارفع صوتك للسماء مرة بعد مرة
وقل اللهم إن الحياة مرة
أعنّي اللهم على اجتراعها
وامددني بقوة، فإني غير قادر على احتمالها
اللهم إنها مرة ثقيلة فليس لي فيها طريقا»[1]

ثم يأتي بعد هذه المقطوعة بأربعة أبيات موزونة مقفاة قائلاً:

ويلاه من هم يذيب جوانحي   فكأنما في القلب جذوة نار
نفسي معذبة بهمة شاعر   دمعي على رغم التجلد جار
حَظي على متن النوائب راكب   تمشي به لمحطة الأكدار...

ثم يعود بعدها إلى نظامه السابق فيقول:

يا قلبي هل لأوصابك من طبيب يداويها؟
وهل لحزنك من غاية يقف فيها؟
ما هذا الشقاء الذي تهتز منه جوانبك؟
وما هذه الكآبة التي ترافقك وتجانبك
أما آن للسعادة أن تشرق في سمائك

(1) الصواب أن يقول فليس لي فيها طريق بالرفع لا بالنصب.

أما آن للبدر أن يسطع في ظلمائك

أما آن أن ينطق بالأفراح دهرك الصموت. . . »[3].

ثم يأتي بقطعة تحتوي على خمسة أبيات موزونة مقفاة من البحر الخفيف يعود بعدها إلى نظامه الخالي من الوزن المتراوح القافية.

ثم ينهي قصيدته بمقطوعة من البحر الخفيف موزونة مقفاة. في حين كانت المقطوعة الموزونة الأولى السابقة من البحر الكامل، وبذلك يمزج في قصيدة واحدة بين بحرين مختلفين.

وهكذا نلحظ من خلال هذا النموذج الوحيد لرمضان أنه مزج في تجربة واحدة بين (الشعر المنثور) الخالي من الوزن المحافظ على القافية. وبين المحافظة على الوزن والقافية المتراوحة. وهي محاولة تتسم بالتجريب والبحث عن إطار موسيقي غير الإطار التقليدي الصارم.

لقد كان «رمضان حمود» على وعي كامل بإتيانه بهذا النموذج الذي هو تطبيق لنظريته التي دعا فيها إلى عدم اتخاذ الوزن والقافية مقياساً للشعر الجيد.

وقد اتجه رمضان حمود إلى كتابة القصيدة ذات القوافي المتراوحة في وقت كان فيه الشعراء المعاصرون له يلتزمون القافية المطردة والشكل العمودي الصارم.

فبالعودة إلى شعره نجد عنده حوالي ثلاثين قصيدة، هي كل إنتاجه الشعري، استخدم القوافي المتراوحة في ست منها، وهذا رقم قياسي، إذا قيس بهذا الإجماع المحافظ على القافية المطردة من طرف الشعراء الآخرين المعاصرين له، فبالعودة إلى كتاب «شعراء الجزائر في العصر الحاضر» بجزئيه نجد أن «رمضان حمود» يكاد يكون الوحيد من

---

(1) المصدر السابق.

بين الشعراء الآخرين، في اتجاهه نحو هذا النهج الموسيقي المنطلق.

وفي قصيدته «دمعة حارة على الأمة والشرف» المنشورة بكتاب شعراء الجزائر نفسه نجده يراوح بين قوافيه بإحداث نوع من التجديد الموسيقي فيها. إذ بنى القصيدة على أساس مقطعي مجموعها عشر مقطوعات، تتكون كل مقطوعة من ثلاثة أبيات، وكان في كل مقطع يراوح بين قوافي الأبيات المتكونة من الحروف، اللام والميم، والباء، على التتابع طوال القصيدة هكذا:

بكيت ومثلي لا يحق له البكاء   على أمة مخلوقة للنوازل
بكيت عليها رحمة وصبابة   وأني على ذاك البكا غير نادم
ذرفت عليها أدمعاً من نواظر   تساهر طول الليل ضوء الكواكب.

* *

بكيت على قومي لضعف نفوسهم   على حمل أثقال العلى والفضائل
بكيت عليهم والحشا متقطع   بكائي على طفل ضعيف العزائم
بكيت عليهم إذ رأيت حياتهم   مكدرة مملوءة بالعجائب...[1]

والجدير بالملاحظة هو أننا نجد تجارب مماثلة ظهرت في الشعر العربي الحديث تحاول الخروج على الإطار الموسيقي التقليدي. ومن أبرز هذه المحاولات محاولة جميل صدقي الزهاوي، ومحاولة عبد الرحمن شكري اللتين لم يلتزما فيهما بالقافية المطردة، واللتين تعدان عند الدارسين والنقاد من المحاولات الأولى لظهور الشعر المرسل[2].

---

(1) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص 173.

(2) انظر، س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة سعد مصلوح، ص 26-30.

ـ أيضاً د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 59.

ولولا أن رمضان حمود التزم في تجربته السالفة الذكر نظام المراوحة في جميع مقطوعات قصائده ـ وهو ما أضفى عليها نوعاً من الالتزام بالقافية ـ لعد عمله هذا شبيهاً بعمل الزهاوي وشكري.

أما في قصيدته «اركضوا نحو الأمام»[1]، التي هي من مجزوء الرمل، فإنه بناها على أساس مقطعي هي الأخرى، وجاءت القوافي فيها متقابلة بالتخالف، أي أنه قابل بين قافيتي الصدرين في البيتين الأول والثاني، وقابل بين قافتي العجزين في البيتين المذكورين أيضاً. هكذا:

«يا كرام الناس قوموا من سبات لا يليق
انبذوا الجهل وروموا كل علم واستفيقوا
انبذوا ذاك الثواني وافعلوا فعل الرجال
اتركوا تلك الأماني إنها بحر الضلال...»[2]

وهكذا دواليك إلى آخر القصيدة التي اشتملت على سبعة مقاطع. ويتبع هذا المنهج في قصيدته «فحياة العز بالعلم الثمين» حيث يراوح بين القوافي بالتقابل بين الصدور والأعجاز.

وقد استمر رمضان في محاولاته هذه التي توّجها بقصيدته التجريبية «يا قلبي» التي حاول أن يطبق فيها دعوته إلى التحرر من القافية والوزن معاً، ولكن القدر لم يمهله حتى ينضج هذه التجارب.

ونحسب أن بين محاولات رمضان هذه، ونزعته التجديدية رابطاً قوياً يعود إلى اطلاعه على الآثار الرومانسية الفرنسية من جهة، ويعود إلى تأثره بالشعر المهجري من جهة ثانية.

ونجد في كتاب «شعراء الجزائر في العصر الحاضر» نموذجاً فريداً

---

(1) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، ص 175.

(2) المصدر السابق.

يمكن ضمه إلى محاولات رمضان حمود، وهو للقاني بن السائح، حاول الشاعر فيه الخروج عن الإطار التقليدي الملتزم بالقافية المطردة. وهو في بعض جوانبه استمداد من نظام الموشحات ليس إلاّ. يقول اللقاني من قصيدة بلادي، وهو يجري حواراً بين الشاعر وبلاده التي يرمز إليها بالأم.

أنا أهواك ومثلي في الهوى لا يبالي
صار جسمي من تباريح الجوى كالخلال...
أنا أهوى وطني رغم العدا وبلادي
كل يوم تلفي من حبها في ازدياد
فأنا المقتول في شرع الهوى بالبعاد
يا بلادي لا تذيبي مهجتي بالدلال...»[1]

إن الشاعر عمد إلى بحر الرمل الذي يتكون أصلاً من فاعلاتن ست مرات. فبنى منه بيته على النحو التالي: فاعلاتن فاعلاتن - فاعلاتن. وبهذا أضاف إلى البيت الذي يفترض فيه قافية واحدة قافية أخرى داخلية، وهذه المحاولة لا تعدو أن تكون في حقيقة الأمر إضافة لقيد جديد لا تخففا من القيود القديمة. وقد عرفت هذه الطريقة في الشعر القديم «التقسيم بالتقطيع» ويعرفها البلاغيون «بأنها تقسيم البيت إلى وحدات ثلاث أو أربع كل منها تنتهي بنفس القافية التي ينتهي بها البيت، وقد تحدث مخالفة فتتفق قوافي الوحدات الثلاث الأولى وتختلف عن قافية البيت الأصلية[2].»

---

(1) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 1، الصفحات: 56-61.

(2) انظر، د. عبد العزيز عتيق، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1974، ص 132.

ويمكننا أن نقارن هذه المحاولة في الشعر الجزائري بمحاولة «العقاد» التي تعد من أبرز محاولات العقاد الشعرية لتغيير الإطار الموسيقي للقصيدة، وهي قصيدة «بعد عام»[1] التي يقول فيها:

كاد يمضي العام يا حلو التثني أو تولى
ما اقتربنا منك إلا بالتمني ليس إلا
مذ عرفنا كل حسن وعذاب
لهب في القلب فردوس لعيني في اقتراب

وهي محاولة نجد لها شبيهاً في الشعر المهجري أيضاً.[2]

وفي خضم انتشار شعر المهجر المعروف بميله الواضح إلى نظام المقطوعات، والقوافي المتراوحة. أخذ الشعراء الجزائريون وجدانيين ومحافظين يتخلون عن نظام القافية المطردة، وشغف الوجدانيون بصفة خاصة بهذا النظام الجديد الذي يعتبر رجوعاً بالقصيدة العربية إلى عهد ازدهار الموشح، والمجزوء.

والجدير بالملاحظة هنا هو أن تلك المحاولات لم تكن صورة للموشح على الطريقة التي عرف بها عند الأندلسيين[3] وإنما هي أشكال

---

(1) ديوان العقاد، مطبعة وحدة الصيانة والانتاج، اسوان، 1967، ص 146.
(2) انظر، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 57.
(3) يقول ابن سناء الملك أحد مجددي قواعد فن التوشيح: إنه كلام منظوم على وزن مخصوص... يتألف في الأكثر من ستة أقفال، وخمسة أبيات، ويقال له التام، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع، فالتام ما ابتدىء فيه بالأقفال. والأقرع ما ابتدىء فيه بالأبيات. والأقفال أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقاً

تستقي من الموشح، ولكنها لا تتقيد به في منهجه لأنها كانت تتصرف في نظام الموشح بالزيادة فيه، والنقصان، والتبديل، والتغيير. فمنذ سنة 1936 أخذ محمد العيد المعروف باتجاهه المحافظ يكتب قصائد على هذا النظام الجديد، فصدر له على التوالي «دمعة على القمر الخاسف»[1] و «آفة العين»[2]، و «من الشعر الرمزي»[3]، و «يا هزاري»[4].

وتجيء قصيدة محمد العيد التي عنوانها «من الشعر الرمزي» على النحو التالي:

يا رياض الجنى والظلال   في صعيد الخلود
أنعمي بألذ الغلال   وأغض الورود
واسلمي من عوادي الشمال   وعواتي الرعود
أيها الحراس   الشداد الباس
لا تبثوا الياس   في قلوب الناس
تورثوها الضنى

وهكذا تمضي القصيدة تستقل كل مقطوعة فيها بقافية معينة.

ومن الواضح هنا أن محمد العيد لم يخرج على نظام القافية المطردة فحسب، وإنما خرج على الوزن الموحد في القصيدة أيضاً،

= مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها. والأبيات هي أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها.

(1) ديوان محمد العيد، ص 34.

(2) المصدر السابق، ص 37.

(3) الشهاب، ج 5، م 14، (أكتوبر 1938)، ص 114. وديوان محمد العيد، ص 320.

(4) ديوان محمد العيد، ص 49.

حيث جاءت المقطوعة الأولى من القصيدة على هذا الشكل من مجزوء المتدارك:

فــاعــلن، فــاعــلن، فــاعــلن فــاعــلن، فــاعــلن، فــاعــلن

بينما جاءت المقطوعة التي تلتها هكذا

فاعلن فاعل فاعلن فاعل

وهكذا على التوالي والتتابع إلى آخر القصيدة. ولا بد من وقفة هنا مع محمد العيد في تجربته الرائدة في مسرحيته الشعرية «بلال»[1] التي كتبها في هذه الفترة نفسها والتي نهج فيها نهجاً جديداً وزناً وقافية. ولا نعلم شاعراً جزائرياً آخر سبق محمد العيد إلى ذلك.

إن محمد العيد في مسرحيته الشعرية، لم يستطع الانفلات التام من أسر القافية كما هو الشأن مع تجربة «محمد فريد أبي حديد» الرائدة في هذا المجال ـ والتي ظهرت في مجلة الرسالة في بداية الثلاثينيات وأثارت مناقشة حامية حولها ـ[2] ولكنه لم يكن كذلك تقليدياً صرفاً، وإن لم يكتبها شعراً مرسلاً. وإنما اتبع فيها المنهج الذي اتبعه شوقي في مسرحياته وهي طريقة تقوم أساساً على استخدام البحر والقافية بطريقة غير منتظمة[3].

---

(1) محمد العيد، بلال بن رباح، رواية مسرحية شعرية لتلامذة المدارس، المطبعة العربية، الجزائر، 1938.

(2) انظر، س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ص 40، وهي مسرحية «مقتل عثمان» نشرت بالقاهرة (1927).

(3) انظر، س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ص 98.

فحين نستعرض البحور الشعرية التي تتابعت في الفصل الأول من المسرحية نجدها تتابع وتتنوع على النحو التالي:

المشهد الأول: وزنه من مجزوء الرجز
المشهد الثاني: من وزن المجتث
المشهد الثالث: وزنه من الهزج ومن الوافر
المشهد الرابع: الهزج ثم الوافر
المشهد الخامس: الطويل
المشهد السادس: الطويل ثم الهزج
المشهد السابع: الطويل
المشهد الثامن: الهزج.

وأحسب أن محمد العيد كان على وعي تام في تحوله هذا من بحر إلى بحر، فلعله كان يتصور بأن تلك البحور تتماشى مع المواقف النفسية لشخصيات المسرحية، فإذا كان مجزوء الرجز لائقاً بما يحس به «أمية بن خلف»، من صلف، وتفاخر، وإعجاب بالنفس، فإن المجتث لموسيقاه الحزينة الهادئة (مستفعلن فاعلاتن) يتماشى ومشاعر الهوان والانكسار، والظلم، التي يحس بها، «بلال» حيناً أو مشاعر الاعتداد والإيمان، والثبات على المبدأ حيناً، فتجيء على البحر الطويل.

وعلى الرغم من أن محمد العيد، كان متقيداً بالقافية المطردة، وعدد التفعيلات للبحر الواحد في كل مشهد، إلا أنه لم يخضع لسيطرة تفعيلات البحور في كل بيت بحيث يضع الكلام على مقياسها. بل كان يتصرف في تجزئة التفعيلات وكسرها حسب المعنى المراد، والموقف النفسي، ومتطلبات الحوار. فإذا كانت أبيات المشهد من بحر الطويل مثلاً وهو المتركب من تفعيلتي المتقارب، والهزج هكذا:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعيلن.

فإن العيد لم يكن يخضع الحوار المسرحي لها بحيث يبدأ وينتهي مع عدد التفعيلات الأربع، وإنما كان يخضع التفعيلات للموقف والجملة، فتجيء التفعيلات لذلك مبتورة كما نلحظ ذلك من المشهد المسرحي الآتي:

أمية: صبأت إذاً؟

بلال:

آمنت بالله وحده فما كان غير الله رباً وخالقاً

وأسلمت سراً مذ عرفت محمداً وصرت مقراً بالشهادة ناطقاً.

أمية: غويت فتب يا عبد!

بلال: ما أنا تائب

أمية: أتابى وفاقي؟

بلال: لن تراني موافقا.

إن البحر الذي نظم عليه الحوار هنا هو بحر الطويل الذي تفعيلاته في الأصل:

فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعلن.

ولكن محمد العيد لم يخضع للنظام الخليلي، فجزأ التفعيلات حسب متطلبات الحوار، وأباح لنفسه زحافات وعللاً. قد لا يرتضيها العروضيون المتشددون فقد جاءت المقطوعة على هذا المنوال إذا قطعناها عروضياً:

أمية: فعول، مفا

بلال: عيلن، فعولن، مفاعلن

فعولن مفاعيلن، فعولن مفاعلن

فعولن، مفاعيلن، فعول، مفاعلن

فعول مفاعيلن، فعول مفاعلن.

أمية: فعول، مفاعيلن ف. .

بلال: فعول، مفاعلن

أمية: فعولن، مفاعي.

بلال: لن، فعولن، مفاعلن.

وعلى هذا النحو تستمر مشاهد المسرحية التي خرج فيها محمد العيد على نظام عمود الشعر الصارم.

ونحسب أن محمد العيد الذي لا يعوزه أن يكتب القصائد المطولة في بحر واحد، وقافية مطردة، واحترام كامل للعروض الخليلي، قد تبنى هذا المنهج إحساساً منه بأن الأصل في الحوار المسرحي هو المعنى، والموقف، وليس هو المحافظة على القافية وعدد التفعيلات على حساب الفن، إن الحكاية، والشخصيات والأفكار، والمناظر تتطلب ذلك بل لأن رتابة البحر والقافية قد تصرفان انتباه المشاهدين عن الحكاية والشخصيات.

ومهما يكن من أمر مستوى هذه التجربة فنياً، فإنها تعد تطوراً بالنسبة إلى شعر العيد، وسبقاً في هذا الميدان بالنسبة إلى الشعر الجزائري الحديث. والعجيب في الأمر أن الذين درسوا إنتاج محمد العيد لم يولوها العناية التي هي جديرة بها[1] لا موضوعاً ولا شكلاً.

وإذا تصفحنا شعر مفدي زكرياء، نجده هو الآخر ملتزماً التزاماً شديداً بالقافية المطردة ولا سيما في إنتاجه الشعري في العشرينيات

(1) نشير هنا بصفة خاصة إلى الدراسة القيمة للدكتور أبي القاسم سعد الله «محمد العيد آل خليفة رائد الشعر الجزائري الحديث». ولعل الدكتور سعد الله حين تأليف كتابه وهو بالقاهرة لم يستطع الحصول على مسرحية «بلال بن رباح». وقد وددنا أن لو استدرك ذلك في الطبعة الثانية أو الثالثة.

والثلاثينيات ولم يخرج على هذا النظام إلا في الأناشيد التي نظمها تصوراً منه بأن القصيدة التي تكتب للتغني والإنشاد يجب أن تكتب بطريقة تلائم التلحين الموسيقي، ويراعى فيها التنغيم بين مقاطعها.

غير أن مفدي زكرياء رغم إيمانه الشديد بالمحافظة على العروض الخليلي، ورفضه القاطع للشعر الحر[1]، نجده تحت تأثير موجات التجديد الرومانسية والحرة ينظم بعض القصائد التي لم يلتزم فيها بنظام القصيدة التقليدية، وقد قصد إلى تجديد موسيقاها قصداً، كما يشير إلى ذلك في ديباجتها حيث يقول عن أول تجربة له من هذا النوع في سنة (1959): «إنها عينة من مذهبه الرصين في الشعر الجديد»[2]

أو كما علق على تجربة أخرى له في سنة (1961) بأنها «عينة من نوع الشعر الجديد الذي يؤمن به الشاعر لتناسق تفاعيله ومحافظته على الإيقاع الموسيقي»[3].

وحتى في هذه التجارب التي يقول عنها بأنها من الشعر الجديد، نراه لا يخرج على دائرة التجارب المعروفة عند المهجريين وجماعة أبولو، لأنه يحافظ فيها على الإيقاع بين تفعيلاتها وأبياتها ويلتزم بإحداث نوع من التقابل الموسيقي بين مقاطعها.

---

(1) هاجم الشعر الحر مرات عديدة. انظر، مثلاً: «اللهب المقدس»، ص 291، وص، 217، أيضاً تحت ظلال الزيتون، ص 76. أيضاً مجلة الأصالة السنة الثالثة، مارس أبريل 1973، ص 59. أيضاً المعرفة (الجزائر) ع 8، فيفري 1964، ص 58.

(2) اللهب المقدس، ص 124.

(3) المصدر السابق، ص 249.

ومن تجاربه تلك هذا النموذج:

في الحنايا وسواد الليل قاتم
مالت الأكوان سكرى
ثملات
أودعتها مهجة الأقدار سراً
في الزوايا ـ بين سهران ونائم
ونجوم الليل حيرى
حالمات
ضارعات بث فيها الغيب أمراً
قام كالمارد يرتاد المنايا وتهادى
يملأ العالم بشرى
وتحدى الدهر لا يخشى الرزايا وتمادى
يغمر الأكوان عطراً...»[1].

فإذا قطعنا القصيدة وهي من بحر الرمل الذي تفعيلاته هكذا:

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن. فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

نجده تصرف في التفعيلات على النحو التالي:

فاعلاتن ـ فعلاتن، فاعلاتن
فاعلاتن، فاعلاتن
فعلاتن.
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.
فاعلاتن ـ فاعلاتن، فاعلاتن
فاعلاتن. إلخ...

(1) اللهب المقدس، ص 124.

إنّ أمثال هذه المحاولات نادرة في شعر مفدي زكرياء الذي التزم في كل ما كتبه نظاماً عمودياً صارماً، على الرغم من إنّ المقطوعة السابقة تشي بعلاقة الشاعر الواضحة بالشعر الرومانسي، لغة وموسيقى.

3 ـ تطور التشكيل الموسيقي في الاتجاه الوجداني

وتحت تأثير ما ظهر من عناية الرومانسيين، ولا سيما شعراء المهجر، وجماعة أبولو، من تنويع موسيقى القصيدة بتنويع نظام القافية فيها، ظهر عند جيل الأربعينيات والخمسينيات من الشعراء الجزائريين ميل واضح نحو الخروج على النظام الرتيب الذي التزم بـه جيل الإحياء.

وقد اتضح هذا عند بعض الشعراء من ذوي الاتجاه الوجداني أمثال، محمد الأخضر السائحي، والطاهر بوشوشي، وأحمد سحنون، وأحمد معاش الباتني، وعلي صادق نساخ، وغيرهم[1].

وتلفت نظر الدارس، بصفة خاصة، قصائد محمد الأخضر السائحي الذي نجد نصف ديوانه «همسات وصرخات» منظوماً على شكل المقطوعات المعتمدة أساساً على نظام التنويع بين القوافي[2].

ونحسب أن هذا الاتجاه من السائحي، لم يكن لمجرد التنغيم الصوتي، أو الهروب من النظام الكلاسيكي المطرد، وإنما كان استجابة لما يتطلبه الموقف الشعوري والبنيوي للقصيدة. على أننا نلحظ في

(1) انظر مثلاً، البصائر الأعداد الآتية: 219، 264، 308، 310، 312، 317، وانظر، مجلة، هنا الجزائر، الأعداد: 15، 16، 17، 29، 31، 32، 46، 48، 50، 52، 64، 66، 87.

(2) يحتوي «همسات وصرخات» على ستين قصيدة تقريباً، من بينها تسع وعشرون قصيدة غير خاضعة لنظام القافية المطردة.

الوقت ذاته أن شعراء رومانسيين آخرين مثل جلواح العباسي، وعبد الكريم العقون، وعبدالله شريط، ظلوا أوفياء للمنهج العمودي القديم، ففي ديوان «الرماد» مثلاً، نعثر على قصة شعرية[1] يتمسك شريط فيها بالقافية المطردة والتفعيلات المحددة في جميع أبياتها. في حين كان المفروض أن يسلك على الأقل مسلك محمد العيد في مسرحيته. فعلى الرغم من أن عناصر المسرحية هي غير عناصر القصة تبقى هنالك بعض العناصر الفنية التي تجمع بين الفنين، وهي تتطلب ألا يتقيد الشاعر بالوزن والقافية الصارمة.

وجاء بعد محمد الأخضر السائحي شاعران اثنان، وهما أبو القاسم سعد الله، والطاهر بوشوشي، وتقدما بموسيقى القصيدة الجزائرية تقدماً محسوساً، وتخلصوا إلى حد بعيد مما يمكن اعتباره أسلوباً تقليدياً، ونغمة رنانة خطابية رتيبة.

وعلى الرغم من أن بعض هذه التجارب كانت فجة، وكانت في أصولها مستلهمة من فن الموشحات، فإنها على الرغم من ذلك تعد تمهيداً، ولا شك، لظهور الشعر الحر الذي بدأ على يد هذين الشاعرين نفسيهما كما سنوضحه.

وخلاصة القول: أنه من خلال النماذج التي رأيناها سابقاً وهي تمثل الشعر الجزائري في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات، يتضح لنا كيف كان تجديد الشعراء الجزائريين في بنية القصيدة موسيقياً يستقي من فن الموشحات ويدور حوله، وقد كان بعضهم يلتزم في شعره ذاك، شروط الموشحات التزاماً كاملاً، بما

---

(1) انظر، الرماد، ص 114.

عرفت به من أقفال وأبيات[1] وبعضهم ينتهج فن الموشح في الأبيات والأقفال، ولكنه لا يتقيد بما يشترط من تشابه الأقفال في القافية[2]. وبعض آخر لا يأخذ من الموشحة سوى شكلها الظاهري إذ لا يراعي اتفاق القوافي بين الأقفال، ولا يلتزم بما توضح عليه للموشحة من نظام القوافي والأوزان، وعدد الأجزاء، وإنما كان يبدل القوافي بين قفل وآخر[3].

فقد يكون الشعراء الجزائريون متأثرين في هذا بالموشحات والمخمسات، والمسمطات، وقد يكونون متأثرين في هذا التطور بما قرأوه من شعر حديث بدأ يتميز بهذه الظاهرة ولا سيما عند شعراء المهجر، وجماعة أبولو، فمن المعروف أن شعراء مرحلة الريادة الوجدانيين في المشرق العربي قد فتنوا بهذه الأشكال «حتى أوشكت أن تكون لديهم هدفاً في ذاتها...»[4]

كما لا نستبعد أبداً تأثر بعض الشعراء الجزائريين في هذا المنهج «بأبي القاسم الشابي»، فقد بينا أثره فيهم لغة وصوراً وأفكاراً، فلا يستبعد إذاً تأثرهم به في تطوير البنية الموسيقية للقصيدة، لا سيما أننا نلمس هذا النفس حاراً في شعر بعضهم أمثال محمد الأخضر السائحي،

---

(1) انظر مثلاً، موشحة لمحمد الهادي السنوسي الزاهري تامة الشروط، في شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2.

(2) بينا هذا في النموذج التي قدمناها لمحمد العيد فيما سبق.

(3) هذاه النماذج نجدها عند الطاهر بوشوشي، وسعد الله، انظر مثلاً، غيوم لسعد الله، البصائر، ع 264، (1954/3/26)، والطاهر بوشوشي، قدوم المساء، هنا الجزائر، ع 64، أبريل 1958، ص 8.

(4) د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، ص 269.

وأبي القاسم سعدالله، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي، ومفدي زكرياء، في بعض قصائده.

«وقد عرف الشابي في شعره بأشكال من التنويع القافوي إضافة إلى الموشحات والموحدات القافية هي ثنائيات وثلاثيات، ورباعيات، وخماسيات، وسداسيات وثمانيات وقد تكون غير متكافئة المقاطع...»[1].

وهكذا يتضح لنا من خلال هذه الدراسة بأن الشعراء الجزائريين، الوجدانيين خاصة، حاولوا الخروج على الشكل العمودي الصارم المعتمد أساساً على وحدة البيت، والقافية المطردة إلى شكل مرن يعتمد المقطعات والقوافي المتراوحة، مما يؤكد بأن الشعر الجزائري لم يبق جامداً على الشكل العمودي الصارم طوال فترة ما قبل الخمسينيات كما يذهب إلى ذلك بعض الدارسين[2].

4 ـ التشكيل الموسيقي في الاتجاه الجديد (شعر التفعيلة):

ترجع بداية الإحساس بضرورة الاتجاه إلى الشكل الحر الذي لا يتقيد بالشكل العمودي التقليدي الصارم إلى رمضان حمود في سنة 1928 كما بينا ذلك في مكانه، ولكن الانطلاقة الجماعية لم تتأكد إلا في بداية الخمسينيات وبالتحديد مع ظهور أول تجربة في هذا الصدد لأبي القاسم سعدالله في سنة 1955. وما رافقها من تجارب أخرى لأحمد الغوالمي، والطاهر بوشوشي، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي، وأبي القاسم خمار، ومحمد الصالح باوية.

---

(1) الطاهر الهمامي، كيف نعتبر الشابي مجدداً، الدار التونسية للنشر، تونس، 1976، ص 90.

(2) انظر، شراد عبود شلتاغ، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 53.

غيـر أن هذه البـدايات كـانت أقرب إلى التجـارب منها إلى المحاولات الجادة، لأنها لم تتسم بالتحول الحاسم من شكل إلى شكل وإنما بقيت حالات من التذبذب والتردد في الممارسة بين الشكلين الحر والتقليدي، فقد كان بعض هؤلاء الشعراء مثل أبي القاسم خمار، والسائحي، والغوالمي، وبوشوشي، يتعاملون مع القصيدة الجديـدة بطريقة حيية مترددة، بل إن نسبة كتاباتهم على الـطريقة العمـودية التقليدية أكثر وأوفر منها على الطريقة الحرة، ولكننا نجد في الوقت نفسه من اتجه إلى الشعر الحر بطريقة حاسمة، لم يتلفت بعدها إلى الشكل القديم، مثل سعدالله، وباوية. على الرغم مما يلحظ على تجاربهم من ضعف فني في البداية.

ونحسب أن هذا الحسم بالنسبة لهذين الشاعرين البارزين يعود أساساً إلى تصورهما الواعي لدور الشكل الجديد، وإلى تمثلها لضرورة التحول إلى هذا القالب الذي يتطلبه التطور والتحول.

وترسم قصيدة «طريقي» لأبي القاسم سعدالله تحولاً واضحاً في التشكيل الموسيقي في القصيدة الجزائرية[1] لأن صاحبها تعمد إحداث هذا التغيير وسعى إليه بغية الخروج على الطريقة الكلاسيكية التي استحوذت على اهتمامات الشعراء الجزائريين في الأغلب الأعم.

---

(1) تجدر الملاحظة بأن سعد الله كان أسبق الشعراء الجزائريين إلى هذا الشكل بعد رمضان حمود وليس «الغوالمي» كما ذهب إلى ذلك الدكتور ركيبي في مقاله عن الشعر الرومانسي، في الشعب الأسبوعي، ع 1975/12/6، ص 34، لأن قصيدة «طريقي» لسعد الله صدرت في البصائر ع، 311 بتاريخ 1955/3/25، وقصيدة الغوالمي التي أشار إليها الدكتور ركيبي «أنين ورجيع» صدرت في البصائر، ع 315 بتاريخ (1955/4/22) أي بعد شهر من صدور قصيدة سعد الله وليس قبلها بأسبوعين كما أشار الدكتور ركيبي في المقال.

ويتمثل هذا التحول في أن الشاعر حاول أن يقيم تشكيلاً موسيقياً جديداً يخرج به من إطار موسيقى الشعر العمودي وزناً وقافية، فقد أقامه على نظام التفعيلة لا على أساس البيت على النحو التالي:

يا رفيقي
لا تلمني عن مروقي
إذ أنا اخترت طريقي
فطريقي كالحياة
شائك الأهداف، مجهول السمات
عاصف الأرياح، وحشي النضال
صاخب الشكوى، وعربيد الخيال...

وتقطيعها الإيقاعي هكذا.

فاعلاتن.
فاعلاتن، فاعلاتن
فاعلاتن، فعلاتن
فعلاتن، فاعلات
فاعلاتن، فاعلاتن، فعلات
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

وأول ما يلفت النظر في هذه التجربة الرائدة، هو أن سعدالله قسمها إلى مقطوعات ثمان تحتوي كل مقطوعة على عشرة أسطر شعرية، وهو تقسيم يعطينا انطباعاً، على أن الشاعر لم يتحرر التحرر الكامل من قيود الشكل العمودي، والقالب التقليدي المتحكم الذي يوجه التجربة، لأن الشاعر والحالة هذه سيكون مضطراً إلى احترام عدد الأسطر في كل مقطوعة من مقطوعاته.

وعلى الرغم من أن سعد الله لم يتقيد بنظام ثابت لنهاية الأبيات أو الأسطر الشعرية ـ وتلك هي ميزة الشعر الجديد ـ فإنه لم يستطع أن يتخلص من أسر القافية ونظامها، فقد اتبع في ذلك نظاماً معيناً، حيث لجأ إلى الجمع في كل سطرين بقافية متشابهة على النحو التالي:

وطريقي كالحياة
شائك الأهداف مجهول السمات
عاصف الأرياح وحشي النضال
صاحب الشكوى وعربيد الخيال...»[1]
وهكذا....

وعلى الرغم من أن سعد الله خرج على نظام الإيقاع الصوتي المتوازي بين الأسطر الشعرية، إلا أنه لم يستطع الانفكاك من أسر القافية التي جعلت قصيدته هذه أشبه بقصائد المهجريين المتراوحة القوافي، مما يدل على أن سعدالله وهو في دور التجريب لم يزل يعتبر القافية عنصراً مهماً في العمل الشعري، يوليه اعتباراً واضحاً على حساب العناصر الفنية الأخرى. وشأن سعدالله في هذا الصدد شأن الشعراء العرب الرواد في التجديد من أمثال السياب الذي سيطرت عليه القافية حتى في تجاربه التي نهج فيها نهج القصيدة الحديثة من الشعر الحر.

وحِرص سعدالله على إيقاع القافية الموسيقي، يتجلى في مراعاته الصارمة على إنهاء كل مقطوعة بعبارة طريقي، أو رفيقي، وهو أثر من آثار نظام المقطوعات الذي شاع في الشعر الرومانسي ولا سيما عند المهجريين، والذي يعد بقية من بقايا التعلق بفن الموشحات.

---

(1) البصائر، ع 311 (مرجع سابق).

ثم إن سعد الله لم يكن جريئاً في عدم التـوازي بين أسطره الشعرية، بحيث يترك أمر الطول والقصر في عدد التفعيلات للموقف النفسي، والصورة الشعرية، إذ نلحظ أن أسطره الشعرية كثيراً ما تتابعت متساوية في عدد تفعيلاتها:

ففي المقطوعة الأولى تتابع التفعيلات في الأسطر على النحو التالي:

2 2

3 3 3 3 3

1 1 1

وفي المقطوعة الثانية تتابع هكذا:

3 3 3

4

3

2 2 2

وفي المقطوعة الخامسة تتابع على النحو التالي:

3

2

3 3 3

1

وفي المقطوعة السادسة:

3 3 3 3

4

3 3 3 3

ويمكننا القول بأن أغلب قصائد ديوان «ثائر وحب» راعى فيها سعدالله هذا التوازي الموسيقي بين عدد التفعيلات في الأسطر الشعرية، زيادة إلى مراعاة الإيقاع الموسيقي بين القوافي المتتابعة.

على أن سعد الله أخذ يتخلص من هذا النظام الرتيب حين أصبح التشكيل الموسيقي عنده، خاضعاً خضوعاً مباشراً للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها، كما نلحظ ذلك في قصيدته «شيء لا يباح»[1].

أما تجربة الغوالمي[2]، فإن أبرز ما تتميز به هو سذاجة موسيقاها ورتابتها، إذ يلحظ الدارس أنها ترتبط إلى حد بعيد بالإيقاع الذي تعرف به القصيدة العمودية، فقد راعى فيها صاحبها التوازي في الإيقاع الصوتي، مما جعل الإيقاع يتحكم في سير بنية القصيدة وعناصرها الفنية الأخرى، مثل الصورة والوحدة العضوية والنمو الداخلي للقصيدة. فالقصيدة التي هي من مجزوء الرمل (فاعلاتن) تتوالى أبياتها هكذا:

المقطوعة الأولى تتكون من أربعة أسطر شعرية يتكون كل سطر من فاعلاتن ثلاث مرات.

والمقطوعة الثانية تتكون من أربعة أسطر يتكون كل سطر من فاعلاتن مرتين.

ونستطيع أن نتابع القصيدة كلها من التوضيح الآتي:

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن 3×4

2×4.

---

(1) ثائر وحب، ص 105.

(2) أنين ورجيع، البصائر، ع 395، (1955/4/22).

فاعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن	3 × 2
		2×2
فعلاتن فاعلاتن	فاعلاتن	3×4
		2×10
فعلاتن فاعلاتن	فاعلات	3×2
		2×2
أربعة أسطر شعرية × ثلاث تفعيلات.		3×1
ثم أربعة أسطر × تفعيلتين.		2×2
ثم سطران × ثلاث تفعيلات		3×2
		2×2
ثم سطران × تفعيلتين		3×2
		2×2
ثم سطران × ثلاث تفعيلات		2×2
ثم أربعة × تفعيلتين		2×4

وهكذا نلحظ بأن الغوالمي كان يسير وفق نظام من الإيقاعات والتفعيلات المحددة مسبقاً مما يدل على أنه لم يكن واعياً بمتطلبات الشكل الجديد الذي يرفض أي مقياس جاهز مسبقاً، وإنما يجب أن يخضع العمل الشعري للتشكيل الموسيقي الذي يجب أن يكون رابطاً بين أجزاء القصيدة بخيط نفسي، بينما اتسم عمل «الغوالمي» بشكل هندسي صارم، هو الخضوع للمقطوعات التي تخضع كل واحدة فيها إلى عدد من التفعيلات المحددة.

ثم أن الغوالمي أخضع تجربته مرة أخرى للقافية في نظام معين إذ ربط بين كل سطرين في القصيدة بقافية متشابهة وسار على هذا النظام في سائر القصيدة، لم يخرج عنه إلا ثلاث مرات فقط، وهو ما جعل

هذه التجربة لا تختلف كثيراً عن القصائد ذات القوافي المتراوحة..

والواقع أن ظاهرة التعلق بالقافية، قد تكون من المظاهر التي توحي بأن الشعراء الجزائريين في هذه المرحلة ما يزالون يكتبون تحت إلحاح تشكيل القصيدة العمودية، فقد برز هذا الاتجاه عندهم واضحاً ولا سيما عند الرواد من أمثال أبي القاسم سعد الله، وخمار، والسائحي الصغير، وبوشوشى، وقد تميز شعر المرحلة التحريرية بهذه الظاهرة أكثر من غيره، وقد يعلل هذا بأن المضمون الثوري كان يفرض على الشاعر نوعاً من الموسيقى المتميزة بجملها المتقطعة ذات الجرس الحاد تعتمد على جلبة الموسيقى في تبليغ معانيها مما جعل بعض الشعراء يضحي بصحة المعنى وقوته، وجمال الصورة ودقتها، من أجل المحافظة على القافية، ولنأخذ لذلك مثلاً قول سعد الله:

بشر أنتم جميعاً يا عبيد
يا عبيد الأرض، والله الوحيد...»[1]

فالوحيد هنا توحي بعكس المعنى المراد، لأن الخالق سبحانه وتعالى يوصف بأنه واحد، وليس وحيداً. ولكن القافية جرت الشاعر إلى الوقوع في هذا الخطأ اللغوي مما أثر بالتالي على الصورة والمعنى معاً.

ومن مظاهر ارتباط القصيدة الحرة في هذه المرحلة بالقصيدة العمودية، ما يلاحظ من مميزات إيقاعها الموسيقي الصاخب المستمد من اللغة الشعرية نفسها. ففي حديثنا عن اللغة الشعرية وتطورها أوضحنا ما يمتاز به شعر مرحلة الثورة من لغة تعتمد الجلبة، والصخب،

---

(1) ثائر وحب، ص 76.
وانظر أيضاً. شراد عبود شلتاغ، حركة الشعب الحر، ص 123.

والإيقاع الحاد. وذلك أمر جعل القصيدة الحرة تقترب، من هذه الناحية، عن القصيدة العمودية.

وسوف نبين هذه الظاهرة من خلال النماذج التالية الصادرة عن ثلاثة من شعراء هذه المرحلة، علنا نتبين من خلالها الطابع المرحلي لتطور موسيقى القصيدة في هذا الاتجاه. يقول سعدالله في قصيدة «الصخرة» الصادرة في سنة 1957.

أي إصرار وبأس
أي درس
توج المستقبل الحر وغنى قبر أمس
وأزاح الغيم عن آفاق شعبي
أي درس
زعزع المجد الفرنسي
وأثار الرعب في (السين) ومناه بنحس
كلما جاء إلـه حطّه الشعب ببأس
أي درس
أسقط الأقزام عن حلم وكرسي
ورمى الطغيان في ظلمة رمس. . .»[1]

فلكي يصور سعد الله، روح المقاومة والتحدي اللذين يتمتع بهما الشعب الجزائري. هذا التحدي الذي أسقط أكثر من خمس حكومات فرنسية، خيل إليه بأن هذا الشعب القوي العنيد إنما هو صخرة، تتحطم عليها كل أماني الاستعمار الفرنسي، فكان هذا التصور نفسه دافعاً

(1) ثائر وحب، ص 85. و (السين) في المقطوعة، هو النهر الذي يشق باريس، (La Seine) يرمز به للعاصمة الفرنسية.

للشاعر إلى أن يختار لغته من ألفاظ قوية حادة توحي بهذه المعاني فكان أن اختار حرف السين المتوفر على جرس موسيقي صائت حاد. فقفى كل سطر شعري بحرف السين. ولم يراوح بينه وبين حرف آخر وهو أمر لا ينسجم مع متطلبات القافية في القصيدة الحرة التي يجب ألا تخضع لغير الخيط النفسي والمشاعر المتدفقة. لأن الالتزام بحرف واحد يجعلنا نشعر بالرتابة الموسيقية التي طالما أخذت على القصيدة العمودية.

أما أبو القاسم خمار. فيجسد (منطق الرشاش)[1] من لغة تبرز خصائص هذا المنطق بما فيه من قوة، وعنف، وإصرار، أبرزها الشاعر من خلال موسيقى الألفاظ والحروف التي بنى بها قصيدته كلها مما جعلت القارىء يحس حقاً «بأن أبيات القصيدة قدت من رصاص، وكلماتها صنعت من دوي المدافع».[2]

يقول خمار:

لا تفكر... لا تفكر..
يا لهيب الحرب زمجر. ثم دمر
في الذرى السمراء في أرض الجزائر
لا تفكر.
مزق الأحياء أشلاء، وبعثر.
حطم الطغيان، كسر.
وانشر الإرهاب، والنيران. أكثر
ثم أكثر...

---

(1) ظلال وأصداء، ص 63، والقصيدة نشرت لأول مرة في سنة 1958.
(2) الكلمة لعثمان سعدى من مقدمة، ظلال وأصداء، ص 8.

وإذا ناداك غر، فتحجر
وتمرد، وتكبر
لا تفكر،
سوف تظفر
قوة المدفع والرشاش أكبر. .»[1]

وتستمر القصيدة على هذا الشكل، بقافيتها التي رويها راء ساكنة، وحرف الراء الساكنة تحمل شحنة موسيقية قوية تبرز المعاني التي يريد الشاعر تجسيدها، وهي الإصرار، والعناد، والتحدي، ولم يكتف الشاعر بالقافية وحدها، وإنما بث في أسطره الشعرية هنا وهناك كلمات أخرى حروفها توحي بهذه المعاني أيضاً، وكلها تشمل على حرف الراء، غر، تمرد، تكبر، الرشاش، قهار، بركان، إلى آخره. ثم أضاف إلى كل هذا شحنة قوية تتمثل في هذه الكلمة التي كان ينهي بها مقاطعه، وهي كلمة «لا تفكر» التي تجسد الموقف النفسي للشاعر موسيقى، ومعنى، وصورة، تجسيداً موفقاً.

أما النموذج الثالث فهو للدكتور محمد الصالح باوية، فإنه على الرغم مما لاحظه الدكتور محمود الربيعي من أن موسيقى قصائد الدكتور باوية «ليست من النوع الصاخب الذي يعتمد على جهارته في التأثير على الأذن بغية إيقاعها في الأسر الموسيقي الرتيب. . .»[2] على الرغم من هذه الملاحظة التي تبدو صائبة إلى حد بعيد، فإن «باوية» في قصائده الثورية لم يستطع التخلص من الجهارة الموسيقية، قد يكون

(1) المصدر السابق، ص 63.
(2) أغنيات نضالية، ص 12.

أكثر الشعراء الجزائريين في هذه الفترة توفيقاً في اختيار ألفاظ موحية هادئة تبتعد قليلاً أو كثيراً عن النزعة الخطابية، ولكنه لم يكن موفقاً دائماً في التغلب على الكلمات التي تحمل في طياتها شحنات موسيقية حادة، ولعل الشاعر كان ينجر وراء هذه الكلمات بدافع الموقف النفسي المتحمس الذي يدفع الشعراء غالباً إلى اختيار الكلمات العنيفة القوية، دون مراعاة لمثاليات الفن. كما جاء ذلك عنده في قصيدته «الإنسان الكبير»[2] الصادرة في سنة 1958 والتي يقول فيها:

يا زغاريد اعصفي
يا هتافات اقصفي
مزقي طيف الحدود اللاهثات
طوقي بالأفق
طيري
حطمي حلم الطغاة المرهق
خضبي الإنسان والأعشاب بالنصر الخضيب المشرق..»[3]

من الواضح أن «باوية» اعتمد في إبراز أفكاره ومشاعره على الطاقة الموسيقية التي تحملها بعض هذه الحروف مثل الصاد، والطاء، والحاء، كما تجلت الموسيقى الجاهرة من خلال تكراره لبعض المقاطع التي تحوصل الموقف النفسي للشاعر، كما اتخذت من استخدامه لصيغ التضعيف، طوّقي، حطّمي، خضبى، مزقي، وغيرها من هذه الكلمات.

---

(1) أغنيات نضالية، ص 12.
(2) المصدر السابق، ص 59.
(3) المصدر السابق، ص 61.

وهكذا يمكننا القول بأن موسيقى القصيدة الحرة في هذه المرحلة الرائدة ظلت شديدة الصلة بموسيقى القصيدة العمودية، وقد لا يكون المرء مبالغاً إن هو ذهب إلى أن الشعراء الجزائريين لم يفعلوا شيئاً سوى الانتقال من موسيقي البيت، إلى موسيقى التفعيلة أو السطر الشعري، بل إن بعض التجارب الأولية مثل تجربة «الغوالمي» وبعض تجارب «سعد الله»، لتعيد إلى أذهاننا تشكيلة القصيدة الرومانسية بما تعرف به من ميل إلى الثنائيات والرباعيات، والخماسيات وبعض هذه التجارب «لا يعدو رصف التفعيلات المتجاورة أو المفردة أحياناً»[1].

ومع مرور الزمن، والاطلاع على النماذج الجيدة في الشعر العربي المعاصر، واكتساب الثقافة النقدية والاحتكام بالانتاج الجيد في هذا المجال عن طريق الصحف والمجلات والكتب، استطاع الشعراء الجزائريون أن يتخلصوا شيئاً فشيئاً من النفس التقليدي الذي كان سائداً في التجارب الأولى فقد حقق هؤلاء الشعراء انفلاتاً من قبضة الانسجام بين الوقفة العروضية والدلالية التقليدية، وأصبحت الأسطر الشعرية تستقل بنفسها عروضياً، ومع ذلك فهي لا تنفصل من حيث المعنى والصورة والبناء العام عن بقية القصيدة لأن اهتمام الشاعر أصبح منصباً على العمل الشعري ككل، مراعياً الموسيقى الداخلية المتنامية عبر الموقف الشعوري، والإحساس النفسي، محققاً خطوة هامة في سبيل تحقيق الوحدة العضوية للنص الشعري.

يقول أبو القاسم خمار في قصيدة «توسل»:

الناس يختفون هاربين

---

(1) شراد عبود شلتاغ، حركة الشعر الحر، ص 123، ويضرب شراد المثل بقصيدة «لن تعود» لمحمد الأخضر عبد القادر السائحي، من ديوانه الكهوف المضيئة، ص 17.

والشمس في ارتعاش تنسحب
لا تتركوني خلفكم وحيداً
ألوب في الظلام، لا أرى
يلوكني الإعياء
لا تتركوني خلفكم
إني أخاف غرفتي
أكرهها
أكره حتى بابها اللعين
أطيافها تلتهم الدروب
تركض خلف أرجلي
كالشبح الراقص في إطلاله
كالجمل الهائج كالمكلوب
تريد أن تنهشني
تمتصني...»[1]

من الواضح هنا أن الشاعر لم يعد يهتم بالقافية، ولا يولي للتناسب الصوتي بين الأسطر الشعرية أدنى اهتمام، وبذلك يكون قد تخلص من الرتابة الموسيقية إلى حد بعيد.

إن الشحنة العاطفية، والخيط الشعوري هو الذي يتحكم في الإيقاع الموسيقي داخلياً، وخارجياً، أي وزناً وقافية، فقد تجاوز الشاعر هنا تلك المرحلة التي كانت تخضع فيها القصيدة المرسلة لعدد من التفعيلات المقسمة بين الأسطر الشعرية كما رأينا ذلك عند الغوالمي، وعند سعد الله في تجاربه الأولى.

(1) ظلال وأصداء، ص 102.

وأحسب أن الدكتور باوية من أبرز الشعراء الجزائريين تطوراً في هذا المضمار، فمن خلال قصائده الأخيرة التي نشرها في أواخر الستينيات، وأوائل السبعينيات نلحظ تجاوزه لكثير من العيوب الفنية التي يمكن أن تلاحظ في تجارب الآخرين.

فقد تطور الإيقاع الموسيقي في قصائد الدكتور باوية، واكتسبت القصيدة الجزائرية تقدماً ملحوظاً فلم تعد القافية أو الموسيقى الخارجية هي التي تتحكم في الشاعر، وإنما أصبح الخضوع مباشراً للتجربة ككل دون فصل بين عناصرها الفنية تتكون وتتنامى من الداخل صورة، وفكرة، وشعوراً، وكمثال على ذلك نأخذ له هذه المقطوعة من قصيدته «رحلة المحراث»

أغنية منسية
الراحل المنسي
بالأقمار أعي خلجة الأرض
وبالأغراس ولي
مثقل الأقدام والنبض
وجيل السنبل الحادي بجفنيه
ثوى.
صلى.
وفي أحداق عينيها، سرى
جمال حب ومطر
الشمس لا تتعب
يا يا أهل سلمى
حالفا يا أهل سلمى
زارع الموت بعينها انتحر

محراثكم
عاشق درب
وخيالات حجر
أذرعه
ملاح أعماق
تمادى في هـدى زيتونة
يرسم أحداقاً لأقدام الشجر
أعمدة تبنى لأقواس القمر...»[1].

فمن خلال هذه الأسطر الشعرية نتبين كيف تطور الإيقاع الموسيقي داخل العمل الشعري، وكيف أصبح الشاعر يولي أهمية للموسيقى الداخلية المتنامية عبر الصور والإشارات والموقف النفسي، ولم تعد القافية هي المتحكمة في الوقفات أو النهايات في الأسطر الشعرية، ولم تعد هي التي تقود خطى الشاعر عبر التجربة، بل إن القافية هي التي أصبحت خاضعة للتجربة خضوعاً كلياً، وقد تجسد ذلك في هذا البتر الذي يقسم أحياناً التفعيلة الواحدة بين سطرين شعريين، والواقع أن هذا الفصل يحتاج إلى دربة وممارسة من الشاعر والمتلقي معاً. فإن عملية التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة أصبحت «عملية معقدة غاية التعقيد»[2] وهي تحتاج من القارىء إلى قراءة متأنية بطيئة متعمقة تبحث في صبر عن نوع الإيقاع الموسيقي الذي تبناه الشاعر. كما لاحظ ذلك الدكتور محمود الربيعي.[3]

(1) أغنيات نضالية، ص 121.
(2) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 68.
(3) انظر، أغنيات نضالية، ص 18.

وأحسب أن الشاعر «باوية» كان على وعي وإدراك تامين في عمله هذا حيث يصف الموسيقى الداخلية «بأنها الخيط الداخلي الذي ينظم النمو النفسي عن طريقة مجموعة من الصور والإشارات.»[1]

وفي أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، أخذت تظهر فئة من الشعراء الشباب الذين يمكن القول عنهم بأنهم كانوا أكثر تمثلاً لتقنيات الشعر الحر، وأوفى تعاملاً مع القصيدة الجديدة، إذ أن أغلبهم لم يكتب القصيدة العمودية قط، وإنما ولدوا فنياً مع هذا الشعر الجديد قراءة وكتابة، وتجدر الملاحظة بأن أغلب هؤلاء الشعراء أعلنوا القطيعة الكاملة مع الشكل العمودي، وأظهروا حماسة وتعصباً للشكل الحر.

ولقد تحقق مع هؤلاء الشعراء الشباب، تطور واضح في موسيقى الشعر، حيث بدأوا بالسطر الشعري المعتمد على التفعيلة إلى أن أصبحوا يعتمدون الجملة الشعرية، وما يسمى في مصطلحات الشعر بالتدوير. إن هذا يرسم تطوراً متقدماً في العمل الشعري بالنظر إليه من زاوية الإيقاع الموسيقي، فبينما كنا مع السطر الشعري في المرحلة السابقة نقف عند نهاية السطر الشعري المقفى أو غير المقفى، أصبحنا مع الجملة الشعرية غير قادرين على هذا الوقوف، إذ نكون منساقين مع الدفقة الشعورية المتحكمة في بناء الجملة الشعرية حتى نهايتها دونما خضوع لنهاية عروضية أو دلالية. وأصبح الشعراء الجزائريون الشباب مثل غيرهم من شعراء هذا الاتجاه في الوطن العربي، أكثر وعياً بالناحية الفنية، وأكثر اهتماماً ببنية القصيدة ناظرين إليها على أنها عمل فني يجب ألا يخضع للاعتبارات الخارجية، وإنما يجب أن يخضع

(1) انظر، شلتاغ، عبود شراد، حركة الشعر الحر، ص 127.

للاعتبارات الداخلية الفكرية والشعورية، وهو ما جعلهم يحطمون كل الوقفات التقليدية المعروفة دلالية أو عروضية.

ومن بين الشعراء الجزائريين المعاصرين الشباب، نجد عبد العالي رزاقي أكثر الشعراء الجزائريين استخداماً للجملة الشعرية، ولا سيما في أخريات تجاربه مما يدل على أن «رزاقي» توصل إلى هذه التقنية الحديثة بعد معاناة ودربة، وبعد أن مرّ في تجاربه الأولى بالتقنيات الأكثر قرباً من القصيدة العمودية في موسيقاها، لأنها تعتمد على الوقوف العروضي أو الدلالي للسطر الشعري.

يقول رزاقي من قصيدة «اعترافات متأخرة»:

رشيدة تدخل القلب، تغتاله فجأة تستبد بكل شعور، وتمتد عبر الشرايين، تغزو الضلوع، وتحتل ذاكرة السندباد يخيل لي أنني أتذكر بسمتها، حركات أناملها، شعرها الذهبي تحدثني عن زليخة كيف تراود يوسف عن نفسها،[1] وعن الحلم كيف يفسره مرتين... تصورت أن رشيدة معشوقة السندباد، فطالبت أن يستحم بأنفاسها الزمن المستحيل...»[2]

من الواضح هنا أن الشاعر لم يخضع موسيقاه لأي اعتبار من الاعتبارات التقليدية المعروفة، حتى الكتابة على أساس التفعيلة أو السطر الشعري لم يعد مأخوذاً به هنا، إذ أصبح الشاعر يكتب جملته الشعرية على طريقة لا تختلف عن كتابة النثر، وبذلك حطم الوقفة العروضية والدلالية.

---

(1) الصواب أن يقول: عن نفسه، لأن الآية الكريمة تقول ﴿وراودته التي هو في بيتها عن نفسه﴾ الآية 23 من سورة يوسف عليه السلام.

(2) الحب في درجة الصفر، ص 133.

ويقول أزراج من قصيدة «صليحة»:

أغني وترحل عني جراحي
وتصلبها الشرفات.
وحين سألت رجال المطافىء عنها
رأيت صبياً يفتش عن لقمة في قمامة
ومن يومها إكتشفت لماذا تغني جراحي
أنا لا أقول أحب بلاد التوهم
أنا لا أقول نموت نموت ويحيى الوطن
لأن الخنازير تسكنه بعدنا يا زمن...»[1]

فمن النموذجين السابقين ومن غيرهما[2]، نستطيع أن ندرك بأن الشاعر الجزائري المعاصر أصبح يمتلك جرأة كبيرة على عدم الخضوع للموسيقى الخارجية وزناً وقافية تتحكم في مسار تجربته، وهو بهذا العمل يتمرد كلية على وحدة البيت التي كانت أساساً لبناء القصيدة العمودية، بل ويتمرد على المفهوم الذي كان شعراء القصيدة الحرة يخضعون له في التجارب الرائدة.

والواقع أن هذا النظام الإيقاعي الجديد يقتحم على المتلقي اطمئنانه لبنية مألوفة إن لم يراع فيها القافية المطردة، أو المتراوحة فقد يراعي فيها الوزن من خلال السطر الشعري الذي ينتهي في وقفات عروضية متوقعة خاضعة للمعنى على الأقل. أما أن تكون النهاية بياضاً

---

(1) وحرسني الظل، ص 104.
(2) نجد هذا الشكل عند أحمد حمدي أيضاً، انظر، ديوانه «قائمة المغضوب عليهم» الصفحات: 61، 62، 68، 71، 72، 73، 79، 80، 81، 83، 85، 87، 93، 94، 104، 105.

كما هو الشأن في كتابة النثر وتتصل الجملة الشعرية بهذا الشكل، فذلك ما سيقف دونه الذوق العربي طويلاً قبل تقبله، لأنه من أعنف المواقف من التراث، وأكثرها جرأة.

لذا نجد من الرواد الأوائل أنفسهم من عارضه ووقف دون تقبله، فقد أطلقت عليه «نازك الملائكة» مصطلح التدوير، واستنكرت على الشعراء استعمالهم له فقالت «يمنع التدوير في الشعر الحر لأنه حر، أعني أن الشاعر فيه قادر أن ينطلق من القيود، ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة إلى التدوير». [1]

ويرى بعض الدارسين بأن هذا الموقف من نازك الملائكة مرفوض لأن الإبداع الفني صيرورة دائمة، وقلق دائم لا يعرف الاستقرار أو الاطمئنان. . وأن المتلقي العربي سيتقبل هذا التحول في بنية القصيدة مع مرور الأيام[2].

إن آخر مرحلة توصل إليها الشعر الجزائري الحديث في خروجه على العروض الخليلي، تتمثل في هذه التجارب من الشعر المنثور، أو النثر الشعري التي ظهرت على يد أبي العيد دودو في تجاربه[3] وعبد الحميد بن هدوقه في ديوانه «الأرواح الشاغرة»[4] في الستينيات.

والواقع أن إطلاق اسم الشعر على هذه المجموعة، بل على هذا النوع من التجارب هو من قبيل التجاوز ـ في رأينا ـ لأنه ليس في هذه

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 96.

(2) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979، ص 621. وانظر أيضاً رد الدكتور عز الدين إسماعيل. في الشعر العربي المعاصر، ص 108.

(3) نشر أبو العيد دودو قصيدة نثرية، انظر الفكر (التونسية) ع 3، ديسمبر 1957، ص 61.

(4) الأرواح الشاغرة، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1967.

التجارب من عناصر الشعر شيء، وإنما هي كلام نثري يقترب من الأسلوب القصصي إلى حد كبير، فليس الشعر في الحقيقة ـ مهما تختلف الآراء ـ إلا كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب، والموسيقى الشعرية هي أكبر ميزة تميز هذا الفن عن النثر. فإذا جردنا التجربة الشعرية من إيقاعها، فقد جردناها من أهم عناصرها، وأبرز مميزاتها.

وقبل الانتهاء إلى حكم ما على هذه التجارب نسوق هذا النموذج من قصيدة «الفلاح» التي يحسبها بعض الدارسين[1] من أجمل ما كتبه عبد الحميد بن هدوقة.

في المقهى
تحدث الناس عن أشياء جديدة
طرق سوف تشق
عيون تجري
في النور
معامل تصنع الجرارات
والطائرات
وأجهزة ثقيلة
«أرشم خمسة»
مدارس وملاعب للبنين
أحواض للسباحة

---

(1) انظر، د. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص 90. وانظر أيضاً، الشعر الجزائري المعاصر، ج 1، نشر مجلة آمال ص، 145، فقد اختيرت على أنها من أهم قصائد ابن هدوقة.

عمارات شاهقات
جنات. . .»

* * *

. . . أنا الفأس
أهدم اليأس
أتعب الجسم
وأريح النفس
أجعل البور
منبعاً للنور
والسرور
من يضعني بين يديه
أضع حياته بين يديه. . .[1]

فأية شاعرية في هذه الجمل المرصوصة، المتتابعة، إنها فقدت شاعريتها لأنها فقدت أهم مميزات الشعر وهو الإيقاع الموسيقي. قد يستبدل الشاعر أحياناً إيقاع الموسيقى الداخلية بإيقاع الوزن الخارجي، فيوفر بذلك لعمله بعض الجمال، ولكننا في هذه التجربة وفي أغلب تجارب ديوان الأرواح الشاغرة نفقد حتى هذه الموسيقى الداخلية. إنها كلام عادي، لا إيحاء فيه، ولا تصوير، ووظيفة الشعر الأساسية «أن تهيىء للألفاظ نظاماً ونسقاً وجواً يسمح لها بأن تشع أكبر شحنتها من الصور والظلال والإيقاع، وأن تتناسق ظلالها وإيقاعاتها مع الجو الشعوري الذي تريد أن ترسمه. . .»[2]. إن الذي جعل بعض الدارسين

(1) الأرواح الشاغرة، ص 49، 54.
(2) سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص 37.

يعجبون بمثل هذه الأعمال ـ هو المضمون ـ الذي جاء استجابة لواقع معين تعيشه الجزائر. ولكن المضمون وحده لا يستطيع أن يخلق شعراً جيداً مهما تكن الفكرة التي يطرحها. ولنأخذ لهذا الاتجاه مقطوعة أخرى لابن هدوقة عن «جندي القنال»[1]

حسيبة!
يا ابنة الحقول
حيث النبات بنادق
رؤوسها للسما
لا تخشى السماء
حسيبة!
يا حلم الجبال
ديس القدس وكل ربوة للجمال
ديس الخليل مع الجليل
ذهبت سينا. . .»[2].

أو هذا المقطع من قصيدة «قبلتني اليوم أمي» التي يقول عنها الدكتور محمد مصايف، «لا أعتقد أن أحداً يستطيع قراءة هذه القصيدة دون أن يهتز من أعماق قلبه».[3]

وأنا أختلف مع الدكتور مصايف فيما ذهب إليه، لأني لا أجد في هذه القصيدة أي لمسة فنية، ولا أخالها تستطيع أن تحرك إحساس القارىء، لأنّها تفتقد العنصر الذي يهز النفس وهو الإيقاع الموسيقي.

---

(1) الأرواح الشاغرة، ص 63.
(2) الأرواح الشاغرة، ص 63.
(3) د. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص 90.

رجعت خائفة
أبكي،
إلى أمي
أبكي على أبي
قتلوا أبي
وفي الطريق
اهتزت بي الطريق
سقطت قنبلة على دار الخياطة
حيث أمي وأختي الصغيرة
والفساتين الجديدة..»[1]

فأي فرق بين اللغة المستخدمة في هذه القصيدة وتلك التي يستخدمها «ابن هدوقة» في رواياته، وقصصه، فإذا كان الحوار، فهو عنصر يستخدمه في رواياته. أيضاً، وإذا كان عنصر القص فهو العنصر الأساسي في قصصه أيضاً. إن الدارس لا يجد في هذه اللغة أية ميزة تقربها من الفن الشعري لأنها عبارات نثرية باهتة تفتقد العنصر الأساسي وهو الإيقاع الموسيقي، وهي تفتقد أيضاً عنصر التصوير والإيحاء. ومن أجل هذا نختلف مع الدكتور مصايف فيما ذهب إليه من أن ديوان الأرواح الشاغرة «من أغنى الدواوين الجزائرية مضموناً، وأحرها عاطفة، وأسلمها أسلوباً».[2] أو أنه «يمتاز، بموسيقاه، وعمق مشاعره»[3].

ويبدو لي أن الدكتور مصايف، قد بالغ كثيراً حين ذهب إلى أن

---

(1) المصدر السابق، ص 90، وانظر، الأرواح الشاغرة، ص 84.
(2) د. محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص، 88.
(3) المصدر السابق، ص 87.

ابن هدوقة في ديوانه هذا «قد برهن على إمكانات ضخمة في توفير الموسيقى لشعره» وأهم هذه الإمكانات في نظر الدكتور مصايف «مهارته في استخدام الألفاظ والأساليب المواتية والتقطيع الذي كثيراً ما وفق إليه داخل القصيدة، والموسيقى الداخلية التي يزين بها البيت الواحد في القصيدة الواحدة. . .»[1] أختلف مع الدكتور مصايف لأن الموسيقى الداخلية والخارجية آخر ما يلتمس في هذه التجارب ولأن لا وجود للأبيات فيها على الإطلاق. على الرغم من كتابتها على شكل الجمل الشعرية في القصيدة الحديثة.

لقد ازداد هذا الاتجاه نحو كتابة النثر الشعري انتشاراً على يد بعض الشباب في السبعينيات، وبرز من بين هؤلاء «جروة علاوة وهبي» الذي أنقطع إلى كتابة هذا النوع من التجارب عن قناعة كما يقرر ذلك متحدثاً عن قصائده «إنني لا ألتزم فيها بالتفعيلة، حيث أن ذلك لم يكن يهمني، بقدر ما كنت أهتم بالمضمون، وإيصال الفكرة بالدرجة الأولى، وكنت أولي عناية خاصة للمفردة اللغوية المشحونة السليمة أكثر من أي شيء آخر. . .»[2]

لقد وقفت طويلاً مع هـذه التجارب وهي «الإيمـان أقوى» و «الرقصة الجديدة» و «في انتـظار المطر»، و «أنشـودة الرفض»، و «الوقوف بباب القنطرة»، و «إيقاعات يمنع حفظها»[3]. وعلى الرغم من عمق أفكارها، وإيحاء لغتها، فإنها ظلت عاجزة عن إثارة الإحساس، والانفعال، لأنها تفتقد العنصر الذي يهز النفس وهو الإيقاع الموسيقي.

---

(1) المصدر السابق، ص 87.

(2) من مراسلة وافانا بها جروة علاوة وهبي، بتاريخ (1981/4/8).

(3) قصائد مخطوطة أمدنا بها الشاعر مشكوراً.

وللتدليل على ما نقول نسوق هذا النموذج لجروة علاوة وهبي من قصيدته «في انتظار المطر».

صلواتنا لإله المطر
قربانىنا في العتمة
ما قدمنا من دم، ونحرنا من بقر.
أغنياتنا للمطر.
يا رجاء القلب، لو تعود لقريتنا مرة
يا فرحنا ومنبع لحننا الأخضر
خرجنا من كهفنا المظلم
رجال، أطفال، نساء
خرجنا أفواجاً من ليل قريتنا
حاملين غصن الزيتون الأخضر
ولكنا يا حلمنا المأمول
لم نعثر بغير شذاك
وبالغم على وجه السماء
ينبئنا بأنك يا رجاء القلب
غضبت عنا...»[1]

ولنأخذ هذا المقطع من قصيدته «أنشودة الرفض»

فإذا كنت أمني نفسي
بيقظة شعبي الجبار
وبفمي أنغام قد غرست
في قلبي

---

(1) قصائد مخطوطة أمدنا بها جروة علاوة وهبي، ص 8.

أنغام، إن عزفت

سحق الشعب القيد وثار

فلأني أثور

ضد الوضع المحزون

والتين والزيتون

وطور سينين، وهذا الزحف الميمون

فإذا كنت أمني نفسي

أن أكون

مجاهداً بدون صوت عشق جنون

فلأني خلقت أغني

ولأن قلبي... قلب إنسان

ولأن أناشيد الثوار

بفمي قد زرعت

كالحرف في شفتي فنان...»[1]

إنّ علاوة وهبي يحاول أن يشحن عبارته بالإيحاء، والصور، والرمز واستخدام القافية من حين إلى آخر لتعوضه عنصر الموسيقى الداخلية والإيقاع الموزون. ولكن عبارته تظل عاجزة عن إثارة الإحساس والانفعال لدى المتلقي، لأنّها تفتقد الإيقاع الموزون الذي يزيد من انتباهنا، ويضفي على الكلمات حياة جديدة فوق حياتها، بل إنّ الإيقاع يجعلنا نحس بمعانيها وأفكارها والإيقاع الموسيقي هو الذي يثير فينا الرغبة في قراءة الشعر وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مراراً وتكراراً[2]، ولا يكفي التعليل بالقراءة الصامتة للاستهانة بالسحر الذي يبعثه الإيقاع في الكلمات داخل الأسطر الشعرية.

(1) المصدر السابق، ص 19.

(2) انظر، د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 16.

وهكذا ننتهي من خلال متابعتنا لتطور التشكيل الموسيقي للقصيدة في الشعر الجزائري الحديث إلى أن هذا التشكيل قد مر بخمس مراحل: مرحلة البيت الشعري المتمثل في القصيدة العمودية ذات القافية المطردة المعتمدة على وحدة البيت في موسيقاها وزناً وقافية.

مرحلة المقطعات التي تعتمد على الوزن الموحد والقوافي المتراوحة حيناً والمتقابلة أو المرسلة حيناً آخر.

ومرحلة قصيدة التفعيلة التي بدأت بالسطر الشعري ومراعاة موسيقى القافية إلى حد بعيد ولو أنها أرسلت القصيدة من القافية الصارمة.

مرحلة الجملة الشعرية التي تمردت على العروض تمرداً كلياً. وأولت العناية كلها للصورة الموسيقية أو النمو الداخلي للعمل الشعري بالنظر إليه على أنه كل لا يتجزأ وأن التشكيل الموسيقي أحد هذه العناصر. فلم تخضع الوزن ولا القافية لأي اعتبار عروضي أو إيقاعي لكنها حافظت على الموسيقى المتمثلة في التفعيلة دائماً.

والمرحلة الخامسة التي نحسبها خروجاً عن الإطار الشعري إلى ما يطلق عليه النثر الشعري، لأن هذه الأعمال لا تراعي الإيقاع الموسيقي، ولا تهتم به أي اهتمام، وإنما هي تهتم بالكلمة، والصورة والفكرة فأفرغت اللغة الشعرية من أهم مميزاتها. وهذا الاتجاه ضعيف، قليل الأنصار ولا نحسبه يستطيع أن يفرض وجوده.

على أن هذا التقسيم لا يعني بأن كل مرحلة من هذه المراحل كانت تغطي فترة معينة محددة بدأ ونهاية، بل الصواب، أن هذه المراحل كانت تتداخل وكانت أحياناً تسير في خطوط متوازية، فكما نجد حتى اليوم من يكتب القصيدة العمودية التقليدية الخاضعة للعروض الخليلي

خضوعاً صارماً، نجد إلى جانبها أيضاً من يكتب القصيدة الحرة المبنية على التوقيعات وعلى الجملة الشعرية التي لا يفصل بين جملها إلا البياض، كما نجد أولئك الذين يكتبون النثر الشعري الخالي من أي إيقاع موسيقي. وكما نجد من يحاول التجديد والإبداع في شكل القصيدة الجديدة في تشكيلها المعاصر المعروف، نجد إلى جانبها من يحاول التجديد في المعاني والأفكار، والصور، واللغة الشعرية، والأسلوب ولكن في إطار محافظ على العروض الخليلي.

وعند هؤلاء وأولئك يعثر الدارس على نماذج جيدة ترتقي من حيث مستواها الفني إلى درجة جديرة بالاعتبار ويعثر في الوقت نفسه على نماذج رديئة قد تكون أحياناً لشعراء مشهورين، وقد سبقت الإشارة بالتمثيل والتحليل إلى كل ذلك.

ولعل أبرز ما يمكن أن يلحظه الدارس في الشعر الجزائري المكتوب على أسلوب القصيدة الجديدة هو أن النص الشعري عند أغلب الشعراء لم يكن في تجديده واضحاً ولا شمولياً بل هو في أغلب الحالات ولا سيما عند شعراء مرحلة التجريب خروج على العروض الخليلي، ولم يستطع هذا التجديد أن يتعمق الجوانب الفنية للقصيدة من مثل الصورة، واللغة، والبنية العامة.

وأحسب أن في تجارب الشباب التي أخذت تظهر في السنوات الأخيرة ما يبشر بتطور واع في بنية القصيدة، وتمرس ملحوظ على الشعر الجديد سواء أكان ذلك في إطار الشعر الحر أم في إطار الشعر العمودي، لأن القضية لا تتعلق بالتشكيل الموسيقي وحده، وإنما هي تتعلق بكل العناصر التي يتكون منها العمل الشعري مضموناً وشكلاً.

4 ـ البحور المستعملة وتنوعها

لمعرفة البحور المستعملة من طرف الشعراء الجزائريين في جميع اتجاهاتهم لجأنا إلى إحصاءات عديدة في دواوين الشعر الجزائري ومجموعاته التي جمعناها من الجرائد والمجلات المتناثرة، ابتداء من شعراء الجزائر في العصر الحاضر، الصادر في سنة (1926) وانتهاء بآخر ديوان صدر في سنة 1979، وأجرينا هذه العملية الإحصائية[1] في أكثر من ثلاثين ديواناً ومجموعة، وسمحت لنا هذه العملية برصد تطورات الموسيقى العروضية عند كل شاعر على حدة من جانب، وتطورها بالنسبة إلى الشعر الجزائري الحديث ككل من جانب آخر، وتوصلنا من خلال ذلك إلى بعض النتائج نجملها فيما يلي:

أولاً: إن الشعراء الجزائريين، ولا سيما في عهدي الإحياء والثورة، كانوا يدورون حول بحور خليلية معروفة لا تخرج عن إطار هذه البحور المستعملة من الشعراء في تلك الفترة في كامل الوطن العربي وهي الأكثر استعمالاً، وهذه البحور تتوالى حسب النسب المائوية هكذا:

(1) إن الطريقة الإحصائية التي اعتمدناها للوصول إلى النتائج المذكورة في هذا البحث تقوم بالنسبة لدواوين الشعر العمودي على إحصاء غدد الأبيات من كل بحر في كل ديوان على حدة، واستخراج النسبة المائوية لكل بحر في هذا الديوان أو ذاك، ثم جمع هذه النسب المائوية المتحصل عليها من كل الدواوين، لاستخراج النسبة المائوية العامة بعد ذلك. كما هو مفصل في الجدول آخر هذا الفصل. أما بالنسبة لشعر التفعيلة فإننا اعتمدنا على إحصاء القصائد من كل بحر على حدة، لأن القصيدة من الشعر الحر تعتمد الجملة الشعرية لا البيت كما لا يخفى، وإحصاء عدد الجمل الشعرية أمر صعب، لذا لجأنا إلى إحصاء عدد القصائد، في كل ديوان واستخراج نسبة هذا البحر من الديوان ثم جمع النسب المائوية بعد ذلك لاستخراج النسبة المائوية العامة كما هو مبين في الجدول.

1 ـ الكامل : 70,96%

2 ـ الخفيف : 64,57%

3 ـ الرمل : 59,77%

4 ـ البسيط : 46,71%

5 ـ الطويل : 40,25%

6 ـ المتقارب : 38,08%

7 ـ الوافر : 30,39%

8 ـ الرجز : 23,86%

9 ـ المجتث : 7,71%

10 ـ المتدارك : 2,60%

11 ـ الهزج : 2,55%

12 ـ السريع : 2,25%

13 ـ المنسرح : 0,64%

14 ـ المديد : 0,35%

15 ـ المقتضب : 0,00%

16 ـ المضارع: 0,00%

ومعنى هذه النتيجة كما هو واضح أن ثمانية بحور هي التي كانت تستحوذ على اهتمامات الشعراء العموديين تتابع حسب إقبال الشعراء عليها، ومعظم أشعارهم على بحورها، وهي الكامل، الخفيف، الرمل، البسيط، الطويل، المتقارب، الوافر، والرجز.

ثم تهبط هذه النسب المائوية في البحوز الباقية وهي : المجتث، المتدارك، الهزج، السريع، المنسرح، المديد.

أما المقتضب والمضارع فهما بحران لم يحظيا ببيت واحد من الشعراء الجزائريين وكأنّ مهاجرتهم لهمـا كانت اتفاقاً جماعياً.

فالشعراء الجزائريون العموديون طوال هذه الفترة التي تزيد على خمسين سنة لم يخرجوا على بحور الخليل المعروفة المشهورة، ولعل ظاهرة استعمال البحور المشهورة ليست خاصة بالجزائريين وحدهم، فنازك الملائكة تؤكد هذه الظاهرة في الشعر العربي المعاصر كله، وتلقي تبعتها على شعر الإحياء والنهضة حيث تقول: «... ومن صفات الشاعر المعاصر أنه كسلان، لا يحب أن يتعب نفسه، ويكد ذهنه بإقامة وزن معقد، وقد زاد كسله هذا أن شعراء الجيل السابق مثل شوقي وحافظ ومطران والزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي لم يستعملوا غير البحور المعروفة، ومن ثم فقد سار في طريقهم، وصنع صنيعهم...»[1]

هذا بالنسبة إلى العموديين، أما شعراء القصيدة الحرة فإنهم كانوا أضيق مجالاً، فإنهم لم يكادوا يخرجون عن مجزوء الرجز، والرمل، والمتقارب، وهي البحور التي نظموا فيها جميعاً، ثم نجد بعضهم يضيف إليها مجزوء الكامل والهزج والمتدارك ذلك لأن... نظم الشعر الحر، بالبحور الصافية، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر فضلاً عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر...»[2]

ثانياً: يلاحظ انكباب الشعراء الجزائريين على النظم في بحر

---

(1) نازك الملائكة، شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، 1964، ص، 192.
وانظر أيضاً، رأياً مماثلاً عند الدكتور إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص، 205.
(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص، 62.

الكامل انكباباً لافتاً للنظر، ولا سيما عند الشعراء ذوي الاتجاه المحافظ التقليدي، فقد أكثروا منه إكثاراً بلغ في مجموعه نسبة مائوية تكاد تصل 80%، وقد تجاوزت نسبته عند بعض الشعراء نصف ما نظموه من شعر في بحور أخرى، إذ بلغت نسبته في ديوان محمد العيد 16,44%، وفي ديوان ابن رحمون 28%، وفي ديواني «أطلس المعجزات» «وأنت ليلاي» لخرفي 22,74%، وفي دواوين خمار، «ربيعي الجريح»، «وأوراق «وظلال وأصداء»، 21,78%، وفي دواوين السائحي محمد الأخضر عبد القادر، «ألحان من قلبي»، و «الكهوف المضيئة»، «وبكاء بلا دموع»، 24%، وفي ديوان «الأضواء الخالدة»، لمحمد بن رقطان، 25,96%

وقد لفت نظرنا إلحاح بعض الشعراء على هذا البحر دون سواه فتجاوز عندهم نصف ما نظموه من شعر في البحور المختلفة الأخرى، فقد بلغت نسبته في ديوان «الروابي الحمر» لصالح خباشة 61,8%، وبلغت نسبته في ديواني «أسرار الغربة» «وأغنيات الورد والنار» لمصطفى الغماري، 37,26%، وبلغت نسبته عند أبي اليقظان في ديوانيه المخطوط والمطبوع 36,64%، وهذه كلها نسب عالية.

وتدلنا هذه النسب، على أن إيثار الشعراء الجزائريين لهذا البحر لم يكن من سمات جيل الإحياء فحسب فقد كان أيضاً كذلك بالنسبة إلى الشعراء الوجدانيين، وشعراء عهد الثورة وعهد الاستقلال. ونحسب أن إيثار الشعراء الجزائريين على مختلف اتجاهاتهم لهذا البحر، وإكثارهم النظم فيه، يرجع إلى الحالة الشعورية التي يكون عليها الشاعر، فإن بين الوزن والحالة الشعورية علاقة وطيدة لا يمكن إنكارها، فثمة أوزان تتلاءم مع الانفعال الحاد وحالات الطرب، وأوزان أخرى تتلاءم مع الانفعال الهادىء الرصين وحالات التأمل والاستبطان

الذاتي. على الرغم من أن بعض النقاد المحدثين لا يرون هذا الرأي.[1]

إن ما يمتاز به هذا البحر من إيقاع موسيقي هادىء رصين، وما تعرف به تفعيلاته من جزالة وحسن اطراد (متفاعلن ست مرات) تجعله يتناسب والموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل، والشعراء الجزائريون معروفون بإكثارهم النظم في هذه الموضوعات دون الموضوعات الأخرى ثم إن طغيان النزعة الغنائية على أغلب الأعمال الشعرية من العوامل التي دفعت إلى هذا الاختيار، ذلك لأن الموضوعات الغنائية تتطلب بحوراً طويلة ذات مقاطع منسابة تتوالى فيها المقاطع توالياً رصيناً هادئاً، بينما تتطلب الموضوعات الدرامية، كالمسرحيات والشعر القصصي وغيرها أوزاناً خفيفة كالرمل، والمجتث، وغيرهما.

ولعل انتساب هذا البحر إلى البحور الصافية[2] ساعد كل من شعراء القصيدة العمودية، وشعراء القصيدة الحرة على استخدامه بطريقة لا يجدون فيها عنتاً أو مشقة، فإن تكونه من متفاعلن ست مرات، وجواز تداخله مع بحر الرجز (مستفعلن في ضربه) مما يفسح المجال للشاعر ويعطيه حرية في النظم أكثر من غيره.

---

(1) انظر، عن الخصائص الموسيقية للبحور الشعرية، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بلخوجة، تونس، 1966.
- أيضاً، د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر.

(2) البحور الصافية هي ذات التفعيلة الواحدة: المتقارب، الهزج، الرمل، المتدارك، الرجز، الكامل، الوافر، والمزدوجة هي ذات التفعيلتين: الطويل، البسيط، الخفيف، المجتث، السريع، المنسرح، المديد، المقتضب، المضارع.

أضف إلى كل ذلك، أن أغلب القصائد، ولا سيما في فترتي الإصلاح والثورة إنما كانت تكتب لتنشد على جمهور السامعين، والإنشاد يتطلب عادة، نفساً طويلاً، وإطناباً، وموسيقى منسابة. ومجرد توقع الشاعر، بأن عليه أن ينشد قصيدته أمام الجمهور يفرض عليه وزناً معيناً يضمن له الانسجام بينه وبين المتلقين «الذين يرتاحون عادة إلى الأوزان الذائعة المشهورة قبل استمتاعهم بمعانيه ومراميه..»[1]

«... ومن المعروف، أن هناك أوزاناً كثيرة الشيوع، مألوفة محبوبة يطرقها كل الشعراء، وينسجون عليها معظم قصائدهم، كما أن هناك أخرى نادرة لا تستسيغها الآذان، ولا يلجأ إليها الشعراء إلا في القليل من الأحيان...»[2]

«... والشاعر حينما يلجأ إلى هذا الوزن الذي يمكن أن نسميه «وزناً قومياً» إنما يفعل ذلك ليضمن التجارب بينه وبين نفسه أولاً، ثم بينه وبين جمهوره ثانياً...»[3]

«... ومتى دربت الآذان على هذا النظام الخاص ألفته وتوقعته في أثناء سماعها، ومثل الوزن في هذا، مثل كل شيء منظم التركيب منسجم الأجزاء، يدرك المرء بسهولة سر توالي أجزائه وتركيبها، خيراً مما يمكن أن يدرك المضطرب الأجزاء الخالي من النظام والانسجام...»[4]

وثمة سبب آخر، وهو أن ظاهرة إيثار البحر الكامل من قبل الشعراء الجزائريين راجعة إلى فشو استعماله من طرف الشعراء في

(1) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر. ص، 186.
(2) المصدر السابق، ص، 188.
(3) المصدر السابق، ص، 188.
(4) المصدر السابق، ص، 13.

الوطن العربي كله، فقد أصبح هذا البحر في العصر الحديث «معبود الشعراء»[1] يطرقه كل الناظمين، إذا وصف القدماء الرجز بأنه مطية الشعراء قديماً، يمكننا الآن ونحن مطمئنون أن نصف الكامل بأنه مطية شعرائنا المحدثين.

ولا نستبعد أن يكون هذا الإلحاح قد جاء الشعراء الجزائريين من إعجابهم بشعر شعراء «الإحياء» وحفظهم له، ومحاولتهم النسج على منواله، فإن الحفظ والمذاكرة كثيراً ما جرت الإنسان إلى التقليد والمحاكاة عن وعي أو عن غير وعي.

أليس من الممكن إذاً أن يكون إيثارهم لهذا البحر قد جاءهم عن طريق شعراء الإحياء في ظل رواجه عندهم، فقد لوحظ بأن ما يزيد على ثلث شعر شوقي قد جاء من بحر الكامل[2] وأن النسبة الأعلى في ديوان حافظ استأثر بها هذا البحر أكثر من سواه.

ثالثاً: إذا لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس بأن المكانة التي أصابها البحر الكامل ولا سيما عند الشعراء المحدثين، كانت على حساب البحر الطويل[3]، فإن هذه الملاحظة، إن صحت بالنسبة إلى الشعر العربي في المشرق العربي، فإنها لا يمكن أن تنسحب على الشعر الجزائري الحديث.

فقد لاحظنا من خلال الإحصائيات التي قمنا بها، بأن البحر الطويل، وإن لم تعد له الصدارة، فإنه لم يفقد مكانته بالنسبة إلى

---

(1) المصدر السابق، ص، 208.
(2) المصدر السابق ص، 201.
(3) المصدر السابق، ص، 200.

الشعراء كلهم، بل انه لم يفقد أهميته لدى الكثيرين منهم، ولا سيما عند أولئك الذين كانوا يتنفسون في جو كلاسيكي محافظ.

فقد بلغت نسبته في ديوان أبي اليقظان 16,06%، وفي ديوان محمد العيد 15,58% وفي ديواني مفدي زكرياء 14% وعند رمضان حمود 12,65%.

والعجيب في الأمر أنه بلغ نسبة 19,68% في ديوان عبدالله شريط المعروف باتجاهه الوجداني الرومانسي، وهو وإن لم يبلغ مبلغ البحر الخفيف المأثور عند الوجدانيين فإنه على كل حال، قد تفوق على البحر الكامل على الأقل. وقد تدل هذه المكانة للبحر الطويل عند هؤلاء الشعراء على مكانة الشعر العربي القديم من نفوسهم، وتمكنه من ثقافتهم الشعرية.

«... فإن البحر الطويل قد نظم منه ما يقرب من ثلث الشعر العربي، وإنه الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجليلة الشأن...»[1]

ولكن هذا لا يمنعنا من أن نشير إلى أن البحر الطويل فقد مكانته مع مرور الزمن، وتطور الشعر الجزائري ولا سيما عند شعراء الثورة، والاستقلال. فقد أصبح الشعراء في هذين العهدين لا يكادون يلتفتون إلى البحر الطويل، بل إن بعضهم انصرف عنه انصرافاً كلياً. فإننا لا نجد منه بيتاً واحداً في دواوين أنت ليلاي، وأطلس المعجزات، والروابي الحمر، وربيعي الجريح، وأوراق، وظلال وأصداء، وألحان من قلبي، والكهوف المضيئة، وبكاء بلا دموع، وهذه الدواوين تحتوي كلها على أشعار ثورية قيلت في عهد الثورة التحريرية أو بعدها، وهذا

(1) المصدر السابق، ص، 191.

على الرغم من مطاوعة تفعيلات هذا البحر للموضوعات الثورية، ولا سيما في مجالات الفخر، والاعتزاز، وما إليهما من أغراض.

كما نلحظ انصراف بعض الشعراء الوجدانيين عنه، ففي ديوان «همسات وصرخات» لا نجد سوى قصيدتين اثنتين نظمتا على هذا البحر مجموع أبياتهما سبعة عشر بيتاً من مجموع (1595) بيتاً يشتمل عليها الديوان.

وأحسب أن محمد الأخضر السائحي ذا الطابع الوجداني الرقيق والموضوعات الذاتية الهامسة لم يجد تلاؤماً نفسياً مع إيقاع هذا البحر. ولذلك لم يستخدمه إلا في موضوعين جليلين، مرة وهو يخاطب أباه[1]. شاكراً له أياديه عليه، ومرة وهو يخاطب العلم الجزائري[2] مفتخراً به رمزاً للثورة التحريرية المنتصرة.

أما الشعراء العموديون من جيل الاستقلال، فلم ينظموا منه إلا قليلاً، إذ أن نسبته في ديوان «الأضواء الخالدة» هي: 0,84، وفي دواوين: «أسرار الغربة»، «وأغنيات الورد والنار»، لم تتجاوز 3%، وهي نسب ضئيلة جداً ولا شك.

وقد يعود انصراف الشعراء الشباب المعاصرين عن البحر الطويل إلى طبيعة إيقاعه الموسيقي المتكون من التفعيلات الممزوجة، مما يتطلب من الشاعر دربة، ومراناً ومعرفة دقيقة بالعروض، فانصرفوا عنه إلى البحر الكامل المعروف ببساطته وسهولة إيقاعه لأنه من البحور الصافية، إضافة إلى كون الكامل قد يكون ملائماً للموضوعات التي كان الطويل لائقاً بها.

---

(1) همسات وصرخات، ص، 77.

(2) المصدر السابق، ص، 73.

رابعاً: لعل من أبرز ما يلفت نظر الدارس من تطور في البحور المستعملة لدى الشعراء الجزائريين، ما ظهر من الإقبال على البحر الخفيف[1] من طرف الشعراء، ولا سيما في الأربعينيات وما بعدها، فقد لاحظنا من خلال الإحصائيات، إقبالاً ملحوظاً على هذا البحر، ولفت نظرنا، بصفة خاصة، إقبال الشعراء الوجدانيين الرومانسيين عليه وإلحاحهم عليه إلحاحاً واضحاً.

فإن أكثر من نصف شعر عبد الكريم العقون من هذا البحر، وثلث ديوان الرماد، وثلث ديوان همسات وصرخات، وربع شعر رمضان حمود منه، كما بلغت نسبته عند الشيخ أحمد سحنون 15,31%، وفي دواوين أبي القاسم خمار 24,01%.

ويتضح لنا مدى الاهتمام البالغ الذي أولاه الشعراء الوجدانيون لهذا البحر فأصبح يحتل المرتبة الأولى عند بعضهم مثل محمد الأخضر السائحي، وعبدالله شريط، وعبد الكريم العقون، وأحمد سحنون، وهؤلاء جميعاً معروفون بميلهم القوي إلى الموضوعات الذاتية ذات الملامح الرومانسية، ولا نحسب أن هذا الميل إلى البحر الخفيف جاءهم اعتباطاً أو صدفة وإنما هو نابع ـ فيما نظن ـ مما طبعت عليه نفوسهم من حساسية مرهفة، ورقة متأصلة جعلتهم أميل إلى الإيقاع الموسيقي الخفيف الهامس.

وقد عرف البحر الخفيف، برشاقته، وخفته في الذوق والتقطيع، وتميز موسيقاه بوقعها النازل الذي يتناسب مع الموضوعات الذاتية.

---

(1) تفعيلاته هكذا:

فاعلاتن مستفعلن، فاعلاتن   فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وتوافق إيقاعه مع المشاعر ذات الطابع الأسيان الحزين، ومواطن التذكر والترجيع، والشجن.

فقد لاحظ بعض الدارسين بأن البحر الخفيف «يساعد على التذكر والترجيع، والشجن، ورسم البطء، وضبط الإنشاد...»[1]. كما لاحظ آخرون بأنه طالما اختير من طرف الرومانسيين لتماشيه مع الطبع الرومانسي المتميز بحساسيته الغنائية وشعوره المرهف، لذا فإنه استأثر بالصدارة في شعر أبي القاسم الشابي.. فمن بين مائة وعشرين قصيدة يحتوي عليها ديوانه، نجد سبعاً وعشرين قصيدة من هذا البحر وحده...»[2]

ولوحظ بأن نسبته بلغت عند أحمد رامي 58%، وعند علي محمود طه 16% وعند محمود حسن إسماعيل 31% وهؤلاء الشعراء جميعاً معروفون بميولهم الرومانسية الواضحة[3].

ونود أن نشير هنا إلى أن شعراء آخرين جاؤوا في الفترة التحريرية أو قبلها ـ ممن لم يتميز شعرهم بالاتجاه الرومانسي كلية وإنما مزجوا بينه وبين الاتجاه المحافظ ـ آثروا هم أيضاً النظم على هذا البحر، نذكر من بينهم محمد العيد الذي يحتل هذا البحر المرتبة الثالثة عنده، وبلغت نسبته من النظم 13,85%، ومصطفى بن رحمون الذي بلغت نسبته عنده 24,5%، وصالح خرفي الذي بلغت نسبة عنده 27,89%، ومفدي زكرياء ونسبته عنده 12,19%.

---

(1) د. عبده بدوي، الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة، العدد، 41، الكويت، أيار 1981، ص 261.

(2) الطاهر الهمامي، كيف نعتبر الشابي مجدداً، ص 42.

(3) انظر، هذه الإحصائيات في د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 206-207.

ونحسب أن شيوع هذا البحر واستخدامه من طرف هؤلاء الشعراء الذين يغلب عليهم الاتجاه الكلاسيكي مرده إلى شيوعه، وكثرة ما سمعوه من قصائد المعاصرين على هذا البحر.

ومن عادة الشعراء ولا سيما ذوي النفس التقليدي الميل إلى النظم على البحور الشائعة، والمستعملة، وقد يكون ميلهم إليه لا شعورياً لكثرة ما انطبع في نفوسهم من إيقاعاته وموسيقاه.

كما نود أن نشير هنا إلى أنَّ هذه الظاهرة قد تعرف بعض الاستثناءات، ولكل قاعدة استثناء، فثمة شاعر وجداني قوي الملامح الرومانسية هو مبارك جلواح العباسي لم ينظم من البحر الخفيف سوى قصيدة واحدة وظل متمسكاً بالبحور القديمة الغالبة على الشعراء القدامى كالبحر الطويل، والوافر والبسيط[1]

كما نشير إلى انصراف الشعراء الجزائريين أو قلة نظمهم منه في فترة ما بعد الاستقلال بصفة خاصة.

أما علة انصراف شعراء القصيدة الحرة عنه، فبيّن واضح، لأن البحر الخفيف من البحور الممتزجة، وقد تعود هؤلاء الشعراء ألا ينظموا شعر التفعيلة إلا على البحور الصافية، أما إقلال العموديين منه من أمثال الغماري، وبن رقطان، وخباشة، فيعود فيما نحسب، إلى عدم موافقة إيقاع البحر الخفيف مع طباعهم الجادة الرصينة، أو انصرافهم إلى البحر الكامل الذي آثروه على غيره من البحور الأخرى.

---

(1) هذا الإحصاء بناء على ما جمعناه من قصائد لجلواح وقد بلغت عندنا حوالى عشرين قصيدة، ولعل مجموعته المخطوطة «دخان اليأس»، التي لم نستطع الحصول عليها للأسف الشديد، تحتوي على أكثر من ذلك.

خامساً: ومن البحور التي لقيت إقبالاً ملحوظاً من طرف الشعراء الجزائريين الوجدانيين بحر الرمل[1] الذي لقي منهم اهتماماً قد لا يقل عن اهتمامهم بالبحر الخفيف، بل إن بحر الرمل قد استحوذ على اهتمام بعض الشعراء استحواذاً يكاد يكون كلياً فلم ينظموا إلا فيه، ففي ديوان «براعم» للشاعرة مبروكة بوساحة، لفتت نظرنا ظاهرة عجيبة وهي أن هذه الشاعرة الوجدانية نظمت ثلاثاً وثلاثين قصيدة من بحر الرمل من مجموع تسع وثلاثين قصيدة هي التي يشتمل عليها ديوانها[2]. وهو عند بعضهم يأتي في الصدارة ويحتل المرتبة الأولى، كما هو الشأن عند عبد الرحمن العقون إذ بلغت نسبته في «ديوانه» 31,35%، وبلغت في «ديوان سحنون» 22,70%، وبلغت نسبته عند رمضان حمود 23,89%، وعند محمد الأخضر السائحي 27,71%، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي، 22%، وهذا في الحين الذي نلحظ فيه بأن اهتمام بعض الشعراء المحافظين به تقل قلة ملحوظة، ففي ديوان شعراء الجزائر في العصر الحاضر بجزأيه، لا نجد من بحر الرمل سوى ست قصائد من مجموع أربع وتسعين قصيدة، وقد هبطت نسبته عند بعضهم هبوطاً ملحوظاً، كما هو الشأن في ديوان محمد العيد الذي لم يسجل له فيه سوى 3,23%، وفي ديوان ابن رحمون الذي نسبته منه 7,2% وفي دواوين «خرفي» نجد نسبته 2,58%، وفي ديوان «خباشة» 7,65%، وفي ديواني الغماري، أسرار الغربة، وأغنيات الورد والنار، بلغت نسبته 2,35%.

---

(1) تفعيلاته هكذا:

فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن.

(2) في ديوان «براعم» تسع وثلاثون قصيدة ست من البحر المتقارب، وثلاث وثلاثون من بحر الرمل. انظر، براعم، ش. و. ن، ت، الجزائر، 1969.

إن اهتمام الوجدانيين بهذا البحر يعود إلى علاقته الوطيدة بميولهم الذاتية، وتغنيهم بآلامهم وآمالهم الفردية أو الجماعية.

ففي ديوان الشيخ سحنون مثلاً، نلحظ أن أغلب قصائده التي نظمها بالسجن أبان الحرب التحريرية ـ والتي يعبر فيها عن حالات الوجد، والشكوى، والحنين إلى الأهل والولد، والشعور بالوحشة والاغتراب، والضيق والملل من السجن والمعتقل، وما إليها من عواطف ـ إنما جاءت في الأغلب الأعم، على هذا البحر.

وقد ارتبط هذا الإيقاع في ديوان أبي اليقظان بالموضوعات الوجدانية التي يصف فيها المناسبات المرحة كالأفراح، ومجالس الأنس، أو المناسبات الحزينة كالرثاء ووصف المآسي وما إليها.

وفي ديوان عبد الرحمن العقون لا يكاد الدارس يجد قصيدة تعبر عن مشاعر الشكوى والألم والتذمر إلا وجاءت على هذا البحر.

وثمة ظاهرة أخرى ارتبطت بهذا البحر، وهي أن أغلب ما نظم من شعر في شكل أناشيد، ولا سيما في الفترة التحريرية إنما جاء على هذا الوزن، بل أننا نلحظ أن بعض الشعراء مثل خرفي صالح، ومفدي زكرياء، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي، وأبي القاسم خمار، من شعراء الثورة، قلما نظموا على بحر الرمل في موضوعات أخرى، مما يؤكد ارتباط هذا البحر بالإيقاع المطرب وعلاقته بجانب الوجدان في الإنسان فرحاً كان أم ترحاً، وتناسبه مع التجارب الشعورية الفياضة.

فإن فاعلاتن التي يتكون منها بحر الرمل، إذا ما قورنت بـ (متفاعلن) الكامل، أو (مستفعلن) الرجز (أو مفاعيلن) الهزج مثلاً، بدت ذات نغم سريع الحركة ولعل ذلك متأت من أن هذا البحر يبدأ بسبب خفيف ثانيه حرف مد (فا) وهو يختلف في الإيقاع عن (مس) السبب الخفيف الذي تبدأ به التفعيلة في بحر الرجز، وهو ما يجعله يتناسب مع

الانفعالات المتأججة أكثر مما يتناسب مع التأملات الفلسفية أو المواقف التحليلية التي يتغلب فيها الموضوع على الذات، ولعل خاصيته الموسيقية المستجيبة للانفعالات هي التي جعلته موفور الحظ لدى شعراء القصيدة الحرة التي يراعى فيها الانفعال المتدفق، والمشاعر الجياشة.

ويؤكد لنا نتيجة هذا الاستقراء صواب ما ذهب إليه الدكتور أنيس، حين أرجع كل التفعيلات مع زحافها وعللها إلى تفعيلة واحدة هي (فاعلاتن) وسماها التفعيلة المرقصة، فإنه رتب على هذا، القول «بأن موازين الشعر العربي كله تتسم بالموسيقية المطربة المرقصة التي تجعل كلاً من المنشد للشعر والمستمع له يتمايل... نشوة وطرباً بحركات راقصة...»[1].

ويقترب من هذا الرأي، ما ذهب إليه الدكتور عبدالله الطيب المجذوب، الذي يرى أن موسيقى الرمل، خفيفة رشيقة، منسابة وأن فيها رنة يصحبها نوع من (الملنخوليا) (Mélancolia) وهو يعني بها هذا الضرب العاطفي الحزين من غير ما كآبة ومن غير ما وجع ولا فجيعة ويؤكد هذا بقوله:

«وأزعم أن هذه الملنخوليا المتأملة في نغم الرمل تجعله صالحاً جداً للأغراض الترنيمية الرقيقة للتأمل الحزين...»[2].

وقد ربط بعض الدارسين التونسيين الميل إلى هذا البحر بالنزعة

---

(1) انظر، د. عبده بدوي، الشعر في السودان، ص 263. وقد نقل هذا الرأي لأنيس عن مجلة الشعر (المصرية) عدد يناير 1977 (ولم يذكر الصفحة).

(2) د. عبدالله الطيب المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 1، الطبعة الثانية، ص 125.

الرومانسية التي تفشت في الأربعينيات والثلاثينيات، حيث حاول تعليل إقبال الشابي على هذا البحر بقوله:

«... وقد طبعت الرومانسية جيل الشابي فلا نكاد نجد من بين معاصريه شاعراً لم يشعر على الرمل مثلاً، بل وأكثر نجد من كتب عليه سبعة نصوص على عشرة ضمها له كتاب السنوسي»[1]. ونجد الملاحظة نفسها عند الدكتور إبراهيم أنيس عن اتجاه الشعراء الرومانسيين المصريين إليه[2].

بل ويؤكد ارتباط هذا البحر بالحالات الانفعالية لدى الإنسان ما رأيناه من ارتباطه الأكيد بالقصائد التي تنظم أناشيد يتغنى بها.

نلحظ هذا في ديواني مفدي زكرياء، وفي ديوان همسات وصرخات، وفي دواوين أبي القاسم خمار، وفي دواوين محمد الأخضر عبد القادر السائحي، وفي ديوان عبد الرحمن العقون.

ويبدو أن ما يتميز به هذا البحر من إيقاع راقص كان مساعداً للموسيقيين على التلحين، أو المنشدين على الغناء، ولذلك أقبل عليه الشعراء الجزائريون ينظمون عليه أناشيدهم، ولا سيما في المرحلة التحريرية[3].

وقد شهد هذا البحر تطوراً ملموساً على يد شعراء القصيدة المرسلة والحرة، إذ لا نكاد نجد شاعراً واحداً من هؤلاء لم ينظم على

---

(1) الطاهر الهمامي، كيف نعتبر الشابي مجدداً، ص 54. والإشارة في النص إلى كتاب الأدب التونسي في القرن الرابع عشر لزين العابدين السنوسي الذي ظهر بتونس حوالي 1926.

(2) انظر، د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 202.

(3) انظر د. صالح خرفي، أطلس المعجزات، وأنت ليلاي.

هذا الوزن فهو يحتل المرتبة الأولى في ديوان «ثائر وحب» لسعدالله، «وأغنيات نضالية» لباوية، ويحتل المرتبة الثانية بعد بحر الرجز عند سائر الشعراء الآخرين[1].

وما من شك في أن إقبال أصحاب الشعر الجديد (الحر) على هذا البحر ليس من ميزات الشعر الجزائري وحده، بل أن هذا ملاحظ في سائر الشعر الحر في الوطن العربي، ولعل الشعراء الجزائريين تأثروا في ذلك بزملائهم.

فقد لاحظ الدارسون أن نسبة بحر الرمل قد زادت بشكل واضح، جعلتهم يرجحون بأن بالمستقبل سيكون لهذا الوزن الذي أصبحت الآذان تألفه، وتستريح إليه، وهو ما جعل الدكتور إبراهيم أنيس يطلق عليه «الوزن المحبوب في عصرنا الحديث»[2].

سادساً: من الظواهر التي لفتت نظرنا، هي كون كل الشعراء الجزائريين العموديين، في مرحلة الإصلاح والثورة والاستقلال، نظموا على البحر البسيط[3] سوى شاعر واحد لم يقترب من هذا البحر قط هو «صالح خباشة»[4]، ونجد بعض الشعراء يلحون على هذا البحر إلحاحاً شديداً، وينظمون منه الغالبية من قصائدهم، ونشير في هذا الصدد إلى محمد بن رقطان الذي بلغت نسبة هذا البحر في ديوانه الأضواء الخالدة

---

(1) انظر الجدول، لتبين النسب المائوية، آخر هذا الجزء.
(2) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 202
(3) تفعيلات هذا البحر:
مستفعلن فاعلن، مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن، مستفعلن فاعلن
وهو مزيج من تفعيلتي الرجز والمتدارك.
(4) عجب «خباشة» عندما علم بهذه الظاهرة، ولكنه لم يعلل.

37,29%، وديوان عبد الرحمن العقون الذي بلغت نسبته عنده 32,70%، وعند رمضان حمود 32,70%، وفي ديواني أسرار الغربة، وأغنيات الورد والنار للغماري بلغت نسبة هذا البحر 23,56%، وبلغت نسبته في ديوان ابن رحمون 20,20%، وعند محمد العيد 14,72%، وهكذا نلحظ بأن هذا البحر كان يستهوي كل الأجيال من الشعراء، لذا فإن البحر البسيط يحتل المرتبة الرابعة من بين البحور المستعملة من طرف الشعراء الجزائريين.

وقد رأينا من خلال استقراء دواوين الشعراء المذكورين سابقاً، كيف ارتبط هذا الوزن عندهم بالموضوعات الجليلة التي تتطلب الموقف الجاد، والنظرة الصارمة، كهذه الموضوعات ذات الطابع التأملي، واستخراج العبرة مثل النظر في الكون والحياة والناس، ومواقف استنهاض الهمم وتحفيزها إلى العمل الوطني أو القومي، وفي مواطن ذكر الموت كحفلات التأبين، ومناسبات الرثاء. ولا سيما إذا كانت ذات طابع جماهيري.

ونحسب أن طبيعة هذا البحر الذي يعد من أكثر بحور الشعر طولاً لكثرة مقاطعه، يساعد الشعراء على النظم في هذه الموضوعات التي تتطلب بطبعها الوقفة الطويلة، والنظرة المتأنية، والنفس الطويل. إضافة إلى ما توحي به موسيقاه من «سباطة وطلاوة»[1] و «أبهة وجلالة»[2]. ولا نستبعد أن تعود هذه المكانة للبحر البسيط إلى تأثر الشعراء الجزائريين بالشعر الديني، ولا سيما قصائد المدح والتصوف، فقد راجت هذه

(1) انظر، د. إبراهيم أنيس، ص 202، وص152

(2) انظر، د. شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 134.

القصائد في الجزائر أبان انتشار الثقافة السلفية التقليدية، ولا سيما في أواخر القرن الماضي، حتى أصبح الشعراء ينظمون قصائدهم على «بحر البـردة» الذي هو أصلاً من البحر البسيط كما سبقت الإشارة إلى ذلك في التمهيد.

سابعاً: لقد رفعت حركة الشعر الحر من قيمة بعض البحور التي كانت ضئيلة القيمة في الشعر العمودي، من ذلك بحر الرجز الذي يحتل المرتبة الثامنة، فإنه على الرغم مما يقال عن هذا البحر بأنه حمار الشعراء لكثرة ما نظموا عليه، ولكثرة إقبال أصحاب المنظومات العلمية والفقهية عليه في عصر الانحطاط فإن الذي لفت نظرنا هو عدم إقبال جيل الإحياء على هذا البحر كما كان عليه في السابق.

وعادت إليه قيمته مرة أخرى ولكن على يد شعراء القصيدة الحرة. فقد ارتفعت نسبته عندهم ارتفاعاً ملحوظاً احتل المرتبة الأولى عندهم[1].

وحين نضيف إليه أو ندخل تحت دائرته مجزوء الكامل الذي يتداخل مع بحر الرجز[2] في الشعر الحر تداخلاً ملحوظاً، يتضح لنا أن أكثر من ثلث الشعر الحر، إنما نظم على هذا البحر.

كما نلحظ عودة الاعتبار لبحر المتقارب الذي احتل المرتبة الثانية عند شعراء القصيدة الحرة بعد الرجز، وكان يحتل المرتبة السادسة عند شعراء القصيدة العمودية.

---

(1) انظر الجدول لتبين النسب المائوية.

(2) كثيراً ما يخلط الشعراء في القصيدة الحرة بين البحرين. فقد يستخدم الشاعر بحر الرجز مستفعلن ثم يتحول بدون شعور إلى متفاعلن. أما إذا أدخل زحافاً على الحركة الثانية من التفعيلة، يضبح الإيقاع عندئذٍ شبيهاً بإيقاع بحر الرجز فسيان أن نقول: مستفعلن، أو مُتْفاعلن. ويجوز العروضيون في جميع تفعيلات الكامل تسكين التاء.

ونقدر بأن الإيقاع الموسيقي الذي يوفره هذا البحر المتكون من «فعولن» ثماني مرات، يتماشى مع مواقف التذكر ومشاعر النجوى، والحنين، وما إليها من العواطف الذاتية التي أصبح الاهتمام بها في الشعر المعاصر أكثر من اهتمام الشعراء السابقين بها.

فعلى سبيل المثال نجد مفدي زكرياء الذي يتداخل الاتجاه الوجداني والتقليدي في شعره. يفضل هذا البحر على غيره من البحور الأخرى، إذ بلغت نسبته عنده 30,48%. والملاحظ أن قصائد مفدي زكرياء قلما تخلو من أبيات الحنين إلى الماضي واستثارة الذكريات والأمجاد التاريخية، ولذلك فقد آثر نظم «إلياذتة» التي تجاوزت الألف بيت على هذا البحر، ولعل زكرياء فعل ذلك توقعاً وتحسباً للمستقبل، فقد يروق لأحد الموسيقيين تلحين هذا الأثر الخالد الذي استعرض فيه الشاعر تاريخ الجزائر القديم والحديث، ووصف فيه مآثر الجزائر، ومناظرها الخلابة متتبعاً كل نواحي القطر شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، مناظر الغابات، والسواحل، والجبال، والصحراء. وهو يصب كل ذلك في مناجاة عاطفية.

كما نلحظ عودة الاعتبار لبحري المتدارك[1]، والهزج[2] الذي كان العموديون منصرفين عنهما انصرافاً كلياً إذ لم تبلغ نسبة المتدارك عندهم سوى 2,64% ونسبة الهزج لم تتجاوز 2,55%، وهي نسب ضئيلة جداً كما هو واضح.

والواقع أن هذه الظاهرة ليست خاصة بالشعراء العموديين الجزائريين وحدهم. فقد لاحظ الدكتور إبراهيم أنيس مثل ذلك في

---

(1) تفعيلاته:

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

(2) تفعيلاته:

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن   مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن.

الشعر العربي الحديث كله حيث يقول: «. . . ولسنا ندري سر انصراف الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر، رغم انسجام موسيقاه، وحسن وقعها في الآذان، ولعلهم وجدوه أليق بالأدب الشعبي لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، ولهذا شاع في الزجل»[1].

وعلى الرغم من أن دواوين الشعر الحر التي اعتمدنا عليها قليلة بالقياس إلى دواوين الشعر العمودي، فإن نسبة هذين البحرين ارتفعت في شعر التفعيلة فبلغت 4,84 بالنسبة للمتدارك، وبلغت 5,28 بالنسبة للهزج، بل إن نسبة الهزج قد ترتفع إلى أعلى من ذلك بكثير إذا ما اعتبرنا مجزوء الوافر[2] (مفاعلتن مفاعلتن) إذا لحقه زحاف فسكن لامه (مفاعلْتن) أصبح في الحقيقة هزجا لأن الإيقاع الموسيقي الذي يحصل لدينا من مجزوء الوافر الذي لحقه زحاف (مفاعلْتن) هو الإيقاع الموسيقي نفسه الذي يحصل عندنا من بحر الهزج (مفاعيلن)، ولعل هذا التداخل بين البحرين هو الذي جعل الدكتور أنيس يذهب إلى أن. . . الهزج وثيق الصلة بمجزوء الوافر، ويلتبس الأمر في بعض الأحيان فلا ندري أيعد البيت من مجزوء الوافر، أم من الهزج. . . ويظهر أن الهزج تطور لمجزوء الوافر. . .»[3].

وإذا كانت هذه النظرية صحيحة، ولا نخالها إلا كذلك، فإن نسبة هذا الإيقاع ترتفع عندئذٍ بضم مجزوء الوافر إليها، فقد بلغت في دواوين الغماري وحدها 21,07% مما يؤكد اهتمام الشعراء المعاصرين بهذا

---

(1) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 106.

(2) تفعيلات الوافر تاماً هكذا:

مفاعلتن (ست مرات).

ويستخدم في الشعر الجديد مجزوءاً.

(3) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 110.

الإيقاع بعد أن هجر من طرف شعراء الإحياء.

ثامناً: نحسب أن استخدام البحور المجزوءة أو البحور القصيرة من طرف الشعراء الجزائريين ظاهرة من ظواهر التطور الموسيقي في القصيدة عندهم، ولا سيما إذا لاحظنا ارتباط هذا الاستخدام بالدوافع النفسية أو الموضوعية.

وبالعودة إلى هذا الشعر في جميع مراحله نلحظ كيف تزايد الإقبال على المجزوءات من طرف الشعراء مع الأيام.

ففي ديوان شعراء الجزائر في العصر الحاضر، نجد أربعاً وتسعين قصيدة ليس من بينها سوى عشر قصائد فقط من البحور المجزوءة. وفي ديوان محمد العيد الذي يضم حوالي 269 قصيدة ليس من بينها سوى سبع وعشرين قصيدة من البحور المجزوءة.

وفي ديواني مفدي زكرياء، المشتملين على أربع وسبعين قصيدة لا نعثر إلا على قصيدتين اثنتين من البحور المجزوءة، وقد نظمها زكرياء أناشيد في الأصل فراعى في ذلك ملاءمتها للتلحين والغناء.

ومن مجموع 1605 أبيات في «ديوان ابن رحمون» لا نجد سوى 119 بيتاً من مجزوء الكامل. وهكذا كانت الحال في عهد الإحياء. غير أن الإقبال على البحور المجزوءة أخذ يتزايد تزايداً ملحوظاً من طرف الشعراء ذوي الاتجاه الوجداني ولا سيما في الأربعينيات ومن بعدها.

فمن مجموع اثنتي عشرة قصيدة جمعناها لعبد الكريم العقون نجد ست قصائد من مجزوء الكامل، ومجزوء الخفيف.

وفي «ديوان أحمد سحنون» الذي يضم 172 قصيدة، نجد اثنتي وعشرين قصيدة من بحور مجزوءة أغلبها من مجزوء الرمل. ويحتوي ديوان «همسان وصرخات» على ست وأربعين قصيدة منها ست عشرة

قصيدة من البحور القصيرة.

وتزايد الإقبال على البحور القصيرة في شعر المرحلة التحريرية والاستقلال[1] وقد أكثر منه الشعراء كثرة ملحوظة.

ففي دواوين أبي القاسم خمار، حوالي 50% من القصائد من بحور مجزوءة.

وفي ديواني «خرفي» نجد خمس عشرة قصيدة من بحور قصيرة من مجموع ثمان وخمسين.

وفي ديواني الغماري المشتملين على سبع وأربعين قصيدة نجد ست عشرة قصيدة من بحور مجزوءة.

ونحسب أن الإقبال على المجزوءات، ولا سيما عند شعراء المرحلة التحريرية إنما يرتبط في الأغلب الأعم بالقصائد التي كانت تنظم للإنشاد أو للغناء، وبذلك ترتبط المجزوءات في الشعر الجزائري الحديث بما ارتبطت به في الشعر العربي، ولا سيما في العهد العباسي، أو كما ارتبطت بالغناء والمسرحيات في العصر الحديث، بعد أن كانت مجهولة في العصرين الجاهلي والإسلامي[2].

وتتأكد هذه النظرية حين نجد أن الشعراء الجزائريين الذين قلت الأناشيد عندهم، قل النظم على البحور المجزوءة بالتبع عندهم.

فنلحظ في ديواني خرفي مثلاً، استخدامه في أناشيده مجزوء الكامل، والرجز، والخفيف، والرمل، ثم المتقارب. والنسبة الكبرى

---

(1) الكلام هنا عن الشعر العمودي بطبيعة الحال، لأن الشعر الحر ينظم أساساً على المجزوءات.

(2) انظر، د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 106.

للكامل والرجز. بينما قل نظمه على البحور القصيرة في الموضوعات الأخرى.

وما من شك في أن الشعراء الجزائريين تأثروا في هذا التطور الملموس بحركة التطور في القصيدة العربية في العصر الحديث، ولا سيما بعد انتشار الشعر المهجري وشعر جماعة أبولو، الذين يعرف عنهم «افتتان واضح بالأوزان القصيرة، والبحور المجزوءة»[1] يقصدونها لخفتها ورشاقة وقعها، وتلاؤم موسيقاها مع طبيعة الشعر الذاتي الوجداني.

ويؤكد هذا التأثر الذي أحدث انقلاباً في بنية القصيدة في الشعر الجزائري ميل بعض الشعراء التقليديين المحافظين إلى البحور القصيرة ابتداء من الأربعينيات، وكانوا قبلها لا ينظمون إلى على البحور التامة، ونضرب لهذا مثلاً بأبي اليقظان، ومحمد العيد، ومفدي زكرياء، ومصطفى بن رحمون، وعبد الرحمن العقون.

تاسعاً: لا بد أن نشير هنا إلى ظاهرة لا يمكن أن يغفل عنها الدارسون للشعر الجزائري الحديث، وهي فشو الأخطاء العروضية في هذا الشعر في جميع مراحله. ولم يسلم من هذا الضعف إلا النادر القليل من الشعراء المتمرسين مثل محمد العيد آل خليفة، ومفدي زكرياء. على أن هذه الظاهرة أصبحت من الفشو في الشعر الجديد (الحر)، ولا سيما في شعر الشباب ظاهرة مَرَضية، فلا يكاد المرء يجد قصيدة واحدة سليمة من الزحاف، والعلل، والأخطاء العروضية، وهذا يعود بالنسبة إلى هؤلاء الشعراء إلى عدم بناء ثقافتهم الشعرية على أسس متينة من القواعد العروضية، وتدريب الأذن على كثرة سماع

(1) انظر، محمد عبد الغني حسن، الشعر العربي في المهجر، القاهرة، 1962، ص 104.

وتشرب الشعر العمودي الذي يراعي عادة الإيقاع الموسيقي مراعاة معتبرة.

ومما يلاحظ أن «جيل الإحياء» أكثر معرفة بالبحور الشعرية، وأكثر إلماماً بالعروض الخليلي، وأكثر تنويعاً للبحور، فنجد محمد العيد قد نظم في ثلاثة عشر بحراً، وسحنون في ثلاثة عشر بحراً، وزكرياء في تسعة بحور، وبن رحمون ورمضان في ثمانية بحور، ثم انحسر هذا الاستخدام عند جيل الثورة إلى سبعة بحور لا يتجاوزها وهي الخفيف، والكامل، والرجز، والوافر، والمتقارب، والرمل، والبسيط. أما جيل الاستقلال، ولا سيما شعراء القصيدة الحرة فإنهم قلما تجاوزوا ثلاثة بحور وهي: الرجز، والرمل، والمتقارب.

ولا يغيب عن بالنا بأن الشعر الحر لا يمكن نظمه إلا من البحور الصافية أو ذات التفعيلة الواحدة، وهي: المتقارب، والهزج، والرمل، والمتدارك، والرجز، والكامل، والوافر، لكن الشعراء الجزائريين اقتصروا في الأغلب الأعم على ثلاثة منها فقط. وهي الرجز، والرمل، والمتقارب. مما جعل إيقاع القصائد عندهم ضيقاً محدوداً الأمر الذي لا نلحظه عند الشعراء المشارقة، ولا سيما الرواد منهم من أمثال «السياب»، وغيره.

وهكذا يتبين لنا من خلال الإحصاء الذي أجريناه في الدواوين العمودية والدواوين (الحرة) كيف تنوعت البحور المستعملة وتطورت من جيل إلى آخر فهي عند جيل الإحياء، غيرها عند جيل الشباب بعد الاستقلال ولتبين ذلك عن كثب نقدم الجدولين التاليين:

الشعر العمودي ـ البحور المستعملة ونسبها المائوية.

البحور الشعرية :	الكامل	الخفيف	الرمل	البسيط	الطويل	المتقارب	الوافر
الدواوين ـ عدد الأبيات							
أبو اليقظان ـ (3692) ج 1 و2	36,64	2,41	20,09	3,11	16,08	0,28	12,07
رمضان حمود ـ (632)	12,81	15,82	23,89	31,27	12,65	9,17	1,89
محمد العيد ـ (6797)	16,44	19,85	3,23	14,72	15,58	5,14	12,56
اللهب المقدس، ـ (4100) تحت ظلال الزيتون، الإلياذة	10,48	12,19	11,39	11,43	14	30,48	6,41
سحنون ـ (4074)	14,92	15,31	22,70	8,73	6,30	11,34	2,06
ابن رحمون ـ (1605)	28,00	24,5	7,21	20,2	2,3	7,2	8,50
ابن العقون ـ (1177) عبد الرحمن	6,20	8,66	31,35	32,7	6,37	3,33	
همسات، وصرخات (1595)	4,82	39,50	27,71	5,39	2,63	21,50	
الرماد ـ (645)	13,17	37,82	7,75	4,03	19,68	11,00	6,51
أطلس المعجزات ـ أنت ليلاي (2240)	22,74	27,89	2,58	1,55		1,72	7,35
ربيعي، أوراق، ظلال ـ (2240)	21,78	24,01	9,41	4,60		14,20	1,78
ألحان، الكهوف، بكاء ـ (2164)	24,00	16,82	22,08	2,12		3,14	6,56
الروابي الحمر ـ (1333)	6,18	5,32	7,65				17,92
الأضواء الخالدة (1421)	25,96	3,87	16,25	37,29	0,84	11,75	1,68
أسرار، أغنيات ـ (1421)	37,26	3,8	2,35	23,56	3,84	2,40	21,07
المجموع الكلي للنسب المائوية =	70,96	64,57	59,77	46,71	40,25	38,06	36,39

الرجز	المجتث	المتدارك	الهزج	السريع	المنسرح	المديد	المقتضب	المضارع
0,43			0,65	0,56				
	4,27							
5,81	7,60	1,23	0,58	1,94		1,25		
	1,09			4,17				
4,90	8,54	1,57	0,98	1,22	2,25			
2,7								
8,92	2,37							
8,24								
20,00		1,00						
28,74	1,38	1,00						
3,67		1,05						
				2,32				
2,53			5,38					
23,86	71,4	2,64	2,55	2,25	0,64	0,35		

شعر التفعيلة ـ البحور المستعملة ونسبها المائوية

الدواوين، وعدد القصائد / البحور المستعملة	مجزوء الرجز	مجزوء الرمل	مجزوء المتقارب	مجزوء المتدارك	مجزوء الكامل	مجزوء الهزج	ملاحظات
أغنيات نضالية (12)	4	7	1				
ثائر وحب (25)	6	13	3				
على مرفأ الأيام (42)	26	5	9		1	1	
انفجارات (24)	6	4	2		3	4	بهذا الديوان قصيدتان عموديتان من بحري السريع والبسيط وثلاث قصائد لا يمكن حصرها تحت بحر معين.
الحب في درجة الصفر (66)	5	12	18	4	20	7	
وحرسني الظل (28)	6	6	12	3	1		
ما ذنب المسمار يا خشبة	11	7	8	4			
قائمة المغضوب عليهم (31)	2	3	9		4	3	بالديوان ثماني مقطوعات بلا وزن معين
الجميلة تقتل الوحش: (9)	6	2	1		1	1	
يوميات متسكع محظوظ (19)	2	4	8	2			بالديوان ثلاث قصائد عمودية من البحر البسيط.
المجموع الكلي	74	63	71	19	30	16	
النسب المائوية	19,75	16,82	18,95	3,47	8,01	4,27	

الفصل الثاني

اللغة الشعرية وتطورها

1 - اللغة الشعرية في الاتجاه التقليدي المحافظ.

2 ـ اللغة الشعرية في الاتجاه الوجداني.

3 ـ اللغة الشعرية في الاتجاه الجديد (الشعر الحر).

1 ـ اللغة الشعرية في الاتجاه التقليدي المحافظ

يولي الدارسون والنقاد أهمية كبيرة للغة ومكانتها في العمل الأدبي باعتبارها العنصر الأول في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير، وهي باعتبارها أول شيء يصادفنا فإنها بالتالي أول شيء ينبغي علينا الوقوف عنده عندما نتحدث عن الأدب[1]. بل إن النقد نفسه لا يتعلق بالتجربة الشعورية في العمل الأدبي إلا حين تأخذ صورتها اللفظية، لأن الوصول إليها قبل ظهورها في هذه الصورة محال، ولأن الحكم عليها لا يتأتى إلا باستعراض الصورة اللفظية التي وردت فيها، وبيان ما تنقله هذه الصورة إلينا من حقائق ومشاعر»[2].

وإذا كان العمل الأدبي يتوقف على الدقة في الصياغة، فإن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائة «فعلاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق من علاقة تجربة القاص، أو مؤلف المسرحية،

---

(1) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 31، وانظر للمؤلف نفسه الشعر العربي المعاصر، ص 173.

(2) سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، بدون تاريخ، ص 32.

وذلك لأن الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به»[1]. لذا يعتبر النقاد الشعر استكشافاً دائماً لعالم الكلمة واستكشافاً دائماً للوجود عن طريق الكلمة، والشاعر يتعامل مع ذاته، ومع الوجود من خلال اللغة. وأسلوب تعامله معها يعبر عن مدى مقدرته على الخلق، واشتقاق أبعاد جديدة للألفاظ والتراكيب معاً... ومن ثم فإن الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة، وغنى الحياة على السواء... والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعراً بحق...»[2]

وفاقاً لهذه الرؤية التي يقرها النقد الأدبي الحديث لمكانة اللغة من العمل الأدبي بعامة، والشعر بخاصة، ونظراً لأهمية اللغة ودورها الأساسي في الحكم على الشعر إيجاباً وسلباً، رأينا أن الوقوف عند هذا الجانب الفني الهام من جوانب الشعر الجزائري الحديث أمر ضروري. ومن هنا رأينا أن نتتبع الخصائص التي تتميز بها اللغة الشعرية في الاتجاه البياني المحافظ، محاولين الوقوف عند جوانبها الإيجابية والسلبية معاً.

إن نزعة المحافظة والتقليد دفعت الشعراء الجزائريين في المرحلة الإصلاحية إلى انتهاج نهج القصيدة التقليدية القديمة، وقد ظهر تعلقهم بمتن العمود الشعري بصفة جلية في الصياغة الشعرية، سواء في طبيعة العبارة وموقفهم من صياغتها، أم في طبيعة اللفظة والصورة والنمو الداخلي للقصيدة.

إن إعجاب الشعراء المحافظين بالنماذج العربية القديمة جعلهم

(1) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 415.

(2) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 174.

يحتذون الأساليب البيانية المشهورة، فاقتصروا على التراكيب اللغوية الجاهزة؛ وهو ما حدد إمكاناتهم الشخصية في استثمار اللغة استثماراً جمالياً فنياً. إن الرؤية التقليدية جعلتهم يتعاملون مع اللغة تعاملاً وظيفياً يقتصر في الأغلب الأعم على استغلال جانبها المعجمي ذي الدلالة المحددة، وقلما وجدنا شاعراً من هؤلاء يستنفد ما في الكلمات من طاقة باستغلال جانبها الجمالي، مستثمراً ما تولده من إيقاع، وصورة وظلال.

ولا يمكننا أن نستثني من هذا الحكم سوى الأبيات التي تتناثر في القصائد هنا وهناك يستخدم فيها أصحابها المجاز والتشبيه، والاستعارة، والكناية، وهي جد قليلة إذا قيست بالأبيات الكثيرة التي تجيء لغتها تقريرية مباشرة، مجردة من أيّ إحساس فنّي.

ونحسب أن هذه الظاهرة قد تجلت بصفة لافتة للنظر في المرحلة الإصلاحية ولا سيما في القصائد التي تعالج موضوعات دينية أو اجتماعية، هذه القصائد التي يتغلب فيها الموقف الموضوعي على الشاعر فلا يسمح له فيه للذات بالظهور إلا نادراً.

ولا يمكننا في هذه الدراسة بطبيعة الحال، أن نسوق الأمثلة الكثيرة لهذه الظاهرة، فهي من أقوى الظواهر الفنية لفتاً لنظر الدارس في هذه المرحلة، وإنما نكتفي هنا بتقديم بعض النماذج لبعض مشاهير الشعراء في المرحلة الإصلاحية محاولين أن نحلل الأسباب لشيوع هذه الظاهرة.

يقول محمد العيد آل خليفة وهو يصف نظرة الناس إلى معلمي اللغة العربية وما يلاقيه هؤلاء المعلمون من ازدراء واحتقار، وهضم حقوق.

أرى جل أصحابي ازدروا بوظيفتي   وقالوا هموم كلها ووجائع

وقد زعموا عمري مع النشيء ضائعاً   وتالله ما عمري مع النشيء ضائع
سيروون عني العلم والشعر برهة   وتطلع للإسلام منهم طلائع
فمنهم خطيب حاضر الفكر مصقع   ومنهم أديب طائر الصيت شائع
ومنهم ولوع بالقوافي، لفكره   بدائه، في ترصيفها وبدائع
ومنهم زعيم للجزائر قائد   له في مجالات الجهاد وقائع
فهذا رجائي قلته متفائلاً   وللشرع رأي في التفاؤل ذائع . . .[1]

يتضح لنا من لغة هذا النص، كيف جاءت تقريرية، مباشرة، خالية من أية لمسة فنيّة، فهي جملة من الحقائق الفكرية يسوقها الشاعر في لغة نثرية باهتة مثل قوله:

وقالوا هموم كلها ووجائع، سيروون عني العلم والشعر برهة.

فهذا رجائي قلته متفائلاً، إلى آخر ما جاء في المقطوعة.

إن اللغة الشعرية المستخدمة هنا لا تثير في المتلقي أي إحساس رغم كونها تعالج موضوعاً ذاتياً. لأن الألفاظ، والتراكيب تفتقد التصوير والإيحاء اللذين هما من أسس اللغة الشعرية. وقد كان في إمكان الشاعر أن يشيع بعض الجمال في تضاعيف لغته باستخدمه المحسنات المعنوية، ولكنه فضل عليها المحسنات اللفظية، فاستخدم في قافيته لزوم ما لا يلزم الذي زاد اللغة رهقاً، وقيدها تقييداً.

ومحمد السعيد الزاهري يصف لنا مشاعر الداعية الإصلاحي، وما يلاقيه من متاعب، وما يشعر به من اغتراب في مجتمع يتحكم فيه الجهل، ويسيره الولاء للطرق المتصوفة، ولكنه لا يستطيع أن يشركنا في

(1) ديوان محمد العيد، ص 373.

هذا الإحساس لأن لغته المجردة من كل فن، قاصرة عن بلوغ ذلك.
يقول الزاهري من قصيدة طويلة:[1]

لم أجد في الشقاء من هو أشقى   بحياة من عالم محروم
لا ولا في متاعب الدهر صعباً   مثل نشر العلوم بين العموم
بين قوم عميُ البصائر صم   ليس فيهم غير الجهول الأثيم
هو في الجهل كالحمار، ولكن   هو في المكر كالمريد الرجيم
يسمع الحق واضحاً مستبيناً   فيعيه وعي العتل الزنيم[2]
ثم يسعى عليّ إثماً وشرا   با فتيات، وغيبة، ونميم
أنا والله عفت فيهم حياتي   وبقائي فوق هذا الأديم[3]
ليتني ما قرأت حرفاً ولا أعرف فرقاً ما بين كاف وجيم...»

إن الزاهري في هذه المقطوعة ابتعد عن اللغة الشعرية كل الابتعاد بنزعته المباشرة، وبأسلوبه المنفّر، الذي استخدم فيه ألفاظ السباب والشتم، «قوم عميُ البصائر صم، ليس فيهم غير الجهول الأثيم، هو في الجهل كالحمار، هو في المكر كالمريد الرجيم، فيعيه وعي العتل الزنيم»، والقصيدة مليئة بمثل هذه المفردات التي تتأذى منها النفس والأذن معاً.

أما أبو اليقظان فيشتكي هو الآخر من همومه التي هي نموذج لما كان يلاقيه الصحفي من طرف المستعمر، وقد أرسل شكايته على لسان

(1) القصيدة تحت عنوان، ليتني ما قرأت حرفاً، الشهاب، ج 1، م 7 (فيفري 1931) ص 27.

(2) العتل، الجافي الغليظ، الزنيم: اللئيم، الدعي، وفي القرآن الكريم ﴿عتل بعد ذلك زنيم﴾. سورة القلم الآية 13.

(3) في الشطر الأخير خلل عروضي واضح.

يستخدمون الأسلوب البياني من حين لآخر، وذلك في النصوص القليلة التي سمحوا فيها ببروز الذات نوعاً ما.

إن تميز اللغة الشعرية في هذه المرحلة بالتقريرية والمباشرة تعود فيما نحسب إلى مفهوم الشعراء لوظيفة الشعر ورسالته في الحياة، فلم يكن الشاعر الإصلاحي - إلا نادراً - ينظر إلى اللغة من جانبها الجمالي بهدف إثارة الإحساس الفني لدى المتلقي بقدر ما كان يهدف إلى إيصال أفكاره إليه، لقد كان ينظر إلى الشعر بوصفه وسيلة من وسائل الإصلاح، والنهوض، والوعظ، والإرشاد، والتربية، والتوجيه، لا باعتباره تعبيراً عن الذات، فمهمته الأساسية عنده هي الإقناع لا الإمتاع، وهدفه الوصول إلى عقل المستمع أو القارىء، من أقرب السبل وأخصرها.

إن هذا التصور هو الذي جعل أولئك الشعراء يتعاملون مع الألفاظ على أنها وسائل، وكأن لم يكن في تصورهم أو في تصور الأكثرية منهم، بأن اللغة في العمل الشعري غاية في حد ذاتها، وأن الألفاظ ليست رمزاً يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، وإنما هي قبل ذلك «نسيج متشعب من صورة ومشاعر أنتجتها التجربة الإنسانية، وبثت في اللفظة فزادت معناها خصباً وحياة...»[1] وليس أدل على أن تصورهم لوظيفة الشعر هو الذي كان يوجه نظرتهم إليه وإلى لغته، فيؤثر بالتالي على مستواه الفني، من هذا الفرق الذي يميز بين لغة نص تغلب عليه النزعة الذاتية، ولغة نص آخر توجهه النزعة الموضوعية.

فثمة فرق واضح بين اللغة الشعرية الإيحائية التي كان يكتب بها

---

(1) ب. تشارلتن، فنون الأدب، تعريب د. زكي نجيب محمود، القاهرة، 1959، ص 9.

كل من محمد الأمين العمودي[1]، ومحمد الصالح خبشاش[2]، واللغة الشعرية التي كان يكتب بها كل من محمد السعيد الزاهري، وأبو اليقظان، وهي لغة مباشرة تقريرية.

ذلك لأنَّ الأوَّلين لم يكونا خاضعين فيما كتباه للمناسبة الخارجية حيث يفرض عليهما الاتصال بالجمهور استخدام لغة مباشرة، بينما ظلَّ الزاهري وأبو اليقظان يكتبان غالباً لهذا الجمهور وبدافع من هذا الإحساس.

بل أننا نلحظ فرقاً جلياً بين لغة النصوص التي كتبها محمد العيد تحت إلحاح المشاعر الذاتية الخالصة. وبين لغة تلك النصوص التي يقف فيها أمام جمهوره في مناسبة أو عيد. وليس علينا للتحقق من ذلك سوى أن نعود إلى قصائده الذاتية مثل، «أين ليلاي»، و «يا ليل»، و «يا هزاري»، و «يا فؤادي»، و «يا بحر»[3]، وأشباهها. ولنقارن بين لغتها ولغة قصائده الإصلاحية الكثيرة الأخرى.

لقد استطاع بعض الشعراء رغم نزعتهم الإصلاحية الواضحة أن يمزجوا في مواقفهم بين الذات والموضوع فجاءت لغتهم الشعرية تبعاً لذلك أقرب إلى لغة الشعر، بينما ظل البعض الآخر مقصّراً في هذا المجال، وظلت لغتهم باهتة، جامدة، لا فرق بينها وبين الخطبة أو المقال إلا بالوزن والقافية.

وحتى لا تكون الأحكام عامة، مجردة، نسوق هنا نموذجين

(1) نشير بصفة خاصة إلى قصيدة العمودي «الشكر للنعمى» انظر شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2، ص 22.

(2) انظر قصيدة، يا طائراً، لخبشاش، المصدر السابق، ص 87.

(3) انظر هذه القصائد في ديوان محمد العيد وهي على التتابع في الصفحات: 41، 45، 49، 50، 63.

صحيفته «وادي ميزاب»[1] التي صادرها المستعمر بدون إنذار سابق، وبدون مبرر غير لهجتها الصادقة، وكان المتوقع أن تكون قصيدته تلك مؤثرة، وهي تصف أحاسيس الشاعر وعواطفه، ولكن غلبة الطابع العقلي على لغتها، وانتشار المفردات الفقهية في أبياتها وافتقارها إلى الإيحاء والتصوير جردتها من أية مسحة فنية.

يقول أبو اليقظان بعد مرور عام ونصف على مصادرة جريدته.

مضى عن مغيبي نحو عام ونصفه ... ولي فيه أنات يذوب لها الصخر

رفعت شكايات لها ومطالباً ... ولما أنل ظفراً وإن تفه الظفر

أرى الحظ يدنو من يدي مناله ... فتبعده عني الوشايات والغدر

كأني في حلم لذيذ مذاقه ... إذا طار عني النوم طار به البشر

لقد طال ليلي يا سياسة مدة ... فياليت شعري هل متى يطلع الفجر؟

إلا أيها الوالي الموقر هل لكم ... بنا لفتة من عطفها يجبر الكسر

وهل لزمان الحجر حد وغاية ... لديكم، أم أن الأمر غايته الحشر»[2].

إن النزعة التقريرية، الاخبارية، في هذه المقطوعة تنزل بالجملة الشعرية أحياناً لتصبح اللغة نثرية باهتة، لا ماء فيها ولا رواء. مثل قوله:

مضى عن مغيبي نحو عام ونصفه، رفعت شكايات لها ومطالباً، ألا أيها الوالي الموقر هل لكم.. إضافة إلى هذا الضعف اللغوي في قوله «هل متى يطلع الفجر».

---

(1) صدرت هذه الجريدة بالعاصمة في أكتوبر من سنة 1926 وصودرت في سنة 1929. ولمزيد من التفاصيل، انظر، محمد ناصر، أبو اليقظان وجهاد الكلمة، ط. الجزائر 1980، ص 179.

(2) وادي ميزاب المقيد يتكلم، ديوان أبي اليقظان، ص 104.

لقد تعمدنا اختيار النصوص السابقة من موضوع متشابه، يحكي فيه كل شاعر همومه الشخصية، محمد العيد، المعلم، والزاهري المصلح، وأبو اليقظان الصحفي. والهموم الشخصية من المفروض أن تكون كافية لتفجير الجانب الجمالي في اللغة وتشخصها بالخيال وتدفع الشاعر بالتالي إلى استخدام لغة تصويرية، ولكن الذي حدث مع هؤلاء الشعراء هو العكس تماماً، فقد استخدموا جميعهم، لغة تقريرية جافة، ألفاظها وصفية مباشرة تقف عند المعنى المعجمي المحدد للفظ، تهدف إلى إيصال الفكرة أولاً وقبل كل شيء. وذلك أمر يجعل المتلقي يمر على النصوص الثلاثة دون أن تحرك فيه أدنى عاطفة، ودون أن يشد انتباهه تعبير مدهش هنا أو هناك. والواقع أن أغلبية الشعراء في المرحلة الإصلاحية لم يستطيعوا تقديم نماذج فنية ترتقي في لغتها إلى ما يجب أن ترتقي إليه لغة الشعر، وإنما تميزت لغتهم بطابعها العقلي المجرد، وكأن الشعراء لم يكونوا يتصورون بأن مهمة الألفاظ في العمل الشعري لا تقتصر على المعاني الذهنية بدلالتها المعجمية المحددة فحسب، وإنما مهمتها الأولى أن تثير الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقي بصورها وظلالها. وتلك هي الوظيفة الحقيقية للفظة في التعبير الأدبي، وهو ما يميزها حقاً عن وظيفة اللفظة في التعبير العلمي الذي يهدف إلى تأدية المعنى المجرد بدقة ووضوح.

والعجيب في الأمر هو أن أغلبية الشعراء في هذه المرحلة لم يستطيعوا استثمار التراث الأدبي والاقتداء به في أساليبه البيانية الرائعة فهم لم يستغلوا ثراء البلاغة العربية التي يعنى جانب كبير منها بالمجاز اللغوي، ودوره في النثر والشعر، ولا يمكن أن نستثني من هذا الحكم سوى بعض الممتازين مثل محمد العيد، ومحمد العمودي، ومحمد السنوسي الزاهري، ومحمد الصالح خبشاش، من الذين كانوا

للمقارنة يعالج كلاهما موضوعاً واحداً، ولكنهما يختلفان في لغتهما اختلافاً بيّناً.

يقول محمد الأمين العمودي وهو يصف مكانة الأديب في المجتمع الجزائري الجاهل الذي يقيس كل شيء بالمقياس المادي وحده:[1]

حالي استحال وفاقني الأقران ... مذ غاب عني الأصفر الرنان
أخفى بنو غبراء[2] نور حقيقتي ... وأحبتي نقضوا العهود وخانوا
جار الزمان علي في شرخ الشبا ... ب، وفاتني ما يفعل الشبان
أنا كوكب يمشي الهوينى حينما ... أمّ الكواكب عاقه الدوران
أو روضة أدبي وعلمي ورقها ... وزهورها، وشمائلي الأفنان
الواكف الهتّان[3] ندّى أرضها ... فاشتق منها الورد والريحان
لما زهت بين الحدائق وازدهت ... أخنى عليها الخادع الخوان
وتداولت عنها الرياح عواصفاً ... فتمزقت وذوت بها الأغصان...»

ويقول محمد السعيد الزاهري:

من يعش بالعلوم عمراً سعيداً ... أو يذق بالعلوم طعم النعيم
فأنا لم أزل أكابد في العلـ ... ـم صنوفاً من الشقاء الأليم
قد تغربت أطلب العلم من قبل ... ولاقيت فيه أقسى الهموم
وتغربت أنشر العلم في قومي، ... فلم يعبأوا بنشر العلوم
لم أجد في الشقاء من هو أشقى ... بحياة من عالم محروم

---

(1) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، ج 2، ص 22.
(2) بنو غبراء: بنو الأرض. الناس.
(3) الواكف الهتان: المطر الغزير.

أسفي قد شقيت عمري بالعلم وما فيه من حجى وفهوم
كنت أرضى بالعيش لو نمت في الـ ـجهل، كما نام قبل أهل الرقيم
أو كما غطت الجزائر في نو م، عميق من جهلها مستديم
أمة تتبع الغوي وتعصي كل هاد إلى الرشاد حليم...[1]

إن الفرق بين اللغة التي استخدمها محمد الأمين العمودي، واللغة التي استخدمها محمد السعيد الزاهري جلي واضح، لغة العمودي لغة إيحائية تصويرية، تبرز الذات في كل لفظة من ألفاظها، يصور فيها الشاعر لواعج نفسه، وهموم قلبه، بغية التنفيس عما يجد. ولغة الزاهري، لغة نثرية باهتة إخبارية تشبه لغة الحديث العادي. يهدف الشاعر من ورائها إلى التعبير عن موقفه من الصراع الفكري المحتدم آنئذٍ بين المصلحين من ناحية، والطرقيين من ناحية أخرى.

وشعر الزاهري يتميز في الأغلب الأعم بهذه الميزة، فهو إلى جانب مقالاته اللاذعة الصريحة[2]، كان يستخدم الشعر أيضاً أداة نزال في المعركة الفكرية التي شهدتها العشرينيات والثلاثينيات لفضح الانحراف الديني، والكشف عن خرافات الطرق الصوفية، وذلك ما ألجأ الزاهري إلى استخدام أسلوب أشبه ما يكون بالأسلوب الصحفي، المتجرد في أغلب الأحيان، من أية مسحة جمالية أو متعة فنية، وهو ما يجعلنا نميل إلى اعتبار أن شعر الزاهري يصلح أن يدرس من جانبه الفكري المحض وليستشهد به لعرض بعض القضايا الاجتماعية التي كانت تشغل الفكر الجزائري في العشرينيات والثلاثينيات. ولا يمكن بحال أن يدرس لما يحتوى عليه

(1) ليتني ما قرأت حرفاً، الشهاب، ج 1، م 7، (فيفري 1931)، ص 24.
(2) نشرت هذه المقالات بجريدة الشهاب لابن باديس وبجريدة البرق للزاهري. انظر من أجل تفاصيل أكثر، محمد ناصر، المقالة الصحفية الجزائرية، ج 1، ص 112 وما بعدها.

مـن قيمة جمالية، وذلك ما يجعلنا نختلف مع الدكتور صالح خرفي فيما ذهب إليه من «أن شعر الزاهري ذو طلاقة، وانسياب، وتفنن في إبراز الصور المعروضة، وصاحب قدرة في تسلسل الأفكار، وترابط الصورة المتلاحقة. . . »[1]. فإن شعر الزاهري بلغته النثرية أبعد ما يكون عن هذه الصفات التي منحت له.

وهذا الحكم الذي يبدو قاسياً قد ينسحب على كثير من النصوص الشعرية في هذه المرحلة.

إن الذي أريد الوصول إليه هنا، هو أن الاتجاه الشعري التقليدي نفسه يسيطر على الشعراء بحيث ظهر عندهم التزام الموضوعية، وتسخير الشعر لأداء وظيفة التبليغ والتقرير، الأثر الذي جعل الشعراء أكثر ميلاً إلى استخدام هذه الأنماط الباهتة المجردة التي تختفي وراءها الذات، وهذا هو الفرق الواضح بين «الشاعر الوجداني الذي يطلق لعواطفه، وخياله العنان، ويمزج بين إحساسه وبين مشاهد الطبيعة والحياة من حوله، فيرى فيها ما لا يراه الشاعر الموضوعي، أو ما قد يراه، ويعزف عن تصويره لما في ذلك من ذاتية. . .»[2]

تلك هي الخصيصة الأولى، أما الخصيصة الثانية فهي ظاهرة السهولة والوضوح، والثانية متولدة عن الأولى.

ولعله كان متوقعاً من هؤلاء الشعراء الذين ارتبطوا بالتراث الأدبي العربي القديم واستقوا منه، وتأثروا به هذا التأثير القوي أن تجيء لغتهم الشعرية تبعاً لذلك مشتملة على مفردات معقدة، أو غريبة، أو بائدة، قد تلجيء القارىء من حين لآخر إلى العودة إلى القواميس والمعاجم بحثاً

---

(1) د. صالح خرفي، شعراء من الجزائر، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1969، ص 78.
(2) د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 100.

عن معنى هذه الكلمة أو تلك. ولكن الذي يلاحظ في لغة الشعراء الإصلاحيين هو ما تمتاز به من بساطة، ويسر، وسهولة، ومرد ذلك يعود فيما نحسب إلى أسباب منها: أن الشعراء الإصلاحيين بحكم رؤيتهم التقليدية للغة، لم يحاولوا أن يتعاملوا مع اللغة تعاملاً غير عادي، باستخدام الرمز اللغوي، أو الإتيان بعلاقات جديدة بين الألفاظ على النحو الذي حدث مع شعراء الاتجاه الوجداني، كما سنتعرض لهذا في حينه. لقد بقيت اللفظة عندهم في حدودها المعجمية، فلم يحملوها على غير محملها، ولم يفجروا فيها أبعاداً جديدة مدهشة، وظل التعبير يعتمد الكلمات المختارة، المرتبة بوعي كامل بحسب ترتيب المعنى، فلا تقديم ولا تأخير، ولا تعقيد.

وحتى استخدامهم للرّمز - وقلما استخدموه - لم يتجاوز عندهم ذلك الرمز الكلي الذي يشمل مضمون القصيدة في إطارها العام وبذلك ظل شيئاً مسطحاً قريباً من الفهم. كما سنوضح ذلك في مكانه من هذا البحث.

أما السبب الثاني فهو يعود إلى موقف الشعراء الإصلاحيين ورؤيتهم النقدية لوظيفة الشعر، فلقد كان الشعراء آنئذ يكتبون لجمهور الشعب، ويستخدمون الشعر أداة من أدوات الإصلاح، فالشاعر منهم إنما يتوجه بعمله الشعري إلى الغير لا إلى نفسه، ويلتفت أولاً وبالذات إلى الجمهور المتلقي الذي يهمه أن يفهم عنه، ويقتنع بآرائه، ومن ثم فهو يحاول أبداً أن يكون واضحاً في ألفاظه ومعانيه، يتوخى البساطة المتناهية في الألفاظ والتراكيب.

ونجد من بين الشعراء الإصلاحيين في هذه الفترة من راح يدعو الشعراء إلى تبسيط اللغة العربية لتكون مضمونة التوصيل لرسالة الشعر ومضامينه ولعل من أبرز هذه الدعوات، دعوة رمضان حمود الذي ما

عواطف وأفكار، فتراه يستخدم في سبيل ذلك لغة تعتمد التوضيح والتفصيل، ولا تعتمد التلميح والتكثيف التي هي بالشعر أليق. وما شيوع المطولات إلا ظاهرة ناتجة عن هذا التصور.

وهذا الموقف في حد ذاته يتنافى وطبيعة الشعر، لأن الشعر على حد تعبير الناقد الفرنسي (سانت باف)[1] لا يقوم على قول كل شيء بل على إثارة الحلم بكل شيء. . .»[2]

والسبب الثالث يعود إلى طبيعة المعجم الشعري الـذي كان متداولاً من طرف الشعراء الإصلاحيين في هذه المرحلة.

فلقد كان الشعراء يستخدمون مفردات شائعة متداولة ويتعاملون مع معجم شعري متشابه، يتماشى مع طبيعة المرحلة التي كانت تمر بها النهضة الوطنية آنئذ، فإن الألفاظ تدور في الأغلب الأعم في مجالات الإصلاح، والنهضة، والدعوة إلى العلم، ومقاومة الجهل، والتحريض على التمسك بالمقومات الأساسية لغة وديناً. فإن هذا التعلق المفرط بهذه الموضوعات والذي فرضته الظروف على أي حال، كان له تأثيره السلبي على لغة الشعر، فتشابه الشعراء في معجمهم واستخدموا جميعاً لغة واضحة مباشرة، كما أشرنا إلى ذلك سابقاً.

ولقد كانت المناسبات الاجتماعية، والأعياد الدينية التي تنظمها الحركة الإصلاحية غالباً، الحافز الأساسي لكتابة الشعر والتشابه في الاهتمامات والموضوعات جرّ بطبيعة الحال، إلى أن يستخدم الشعراء.

---

(1) Sainte-Beuve, Charles ناقد فرنسي مشهور (1804-1869).

(2) يقول سانت باف: La Poésie ne cousiste pas à tous dire, mais à faire rêver de tous». انظر:

Vincint, Monteil, Anthologie Bilingue de la litterature Arabe Contemporaine, Beyrouth, 1961, P. 16.

معجماً شعرياً متشابهاً ووحدة الفكر والاتجاه انعكست في المفردات والتراكيب فانعدمت الجدة والطرافة في المعجم الشعري المستخدم.

والسبب الرابع يعود إلى طغيان النزعة العقلية والفكرية في الحياة اليومية للشعراء، فإن وظيفة التعليم، أو الصحافة، أو التدريس في المساجد، جعلت الشعراء يتعاملون مع الألفاظ ذات الطابع المتحجر الجاف.

إن التعامل اليومي مع الكتابة الصحفية، والتشبع بلغة كتب العلوم الشرعية والفقهية، جعلت الشعراء الإصلاحيين عن وعي أو عن غير وعي كثيراً ما يستخدمون هذه المفردات في أعمالهم الشعرية، وهي مفردات إضافة إلى طابعها المعجمي المحدد، تتسم بملامحها الواضحة العقلية، وإنها لتنزل إلى النثرية أحياناً.

ولسنا نعني هنا بأنه توجد ألفاظ شعرية وأخرى غير شعرية، بل إن كل لفظة في استطاعتها أن تفجر الإحساس الفني لدى المبدع والمتلقي معاً، حسبها أن تنفجر من أعماقه وتمتزج بتجربته، وتستمد روحها ونبضها من روحه ونبضه، غير أن المرء يستطيع أن يدرك بأحساسه الفني أن بعض الألفاظ تطغى عليها الطبيعة النثرية لأن الأذن ألفت استخدامها في مجالات الحياة اليومية العادية. وبعضها الآخر تظل تحمل جوها الديني أو الفقهي حتى ولو استعملت داخل الأبيات الشعرية. ولتوضيح ما نقول نسوق هذا النموذج لمحمد العيد آل خليفة من قصيدة ألقاها أمام الجمهور في حفلة خيرية اجتماعية، يقول:

الحمد لله معطي المحسنين معاً   لكل حزب على طاعاته اجتمعا
الحمد لله ما في الصالحين أخ   منا أجاب أخاً للصالحات دعا
الحمد لله هذا الحفل ظاهرة   دلت على أن شأن الأمة ارتفعا

فتيء يؤكد على الدور الإيجابي الذي يجب أن تلعبه اللغة الشعرية المبسطة في التوعية والتوجيه، وذلك ما دفعه إلى الإلحاح على استخدام لغة شعرية متمشية مع روح العصر، متطورة معه، مستجيبة لمتطلباته، سهلة التناول من طرف المتلقين، تصل إلى نفوسهم بدون إجهاد أو تكلف، وذلك حيث يقول:

لا يسمى الشاعر شاعراً عندي إلا إذا خاطب الناس باللغة التي يفهمونها، بحيث تنزل على قلوبهم نزول ندى الصباح على الزهرة الباسقة، لا أن يكلمونا في القرن العشرين بلغة امرىء القيس وطرفة، والمهلهل الجاهليين الغابرين...[1].

إن رمضان حمود يدعو الشعراء صراحة إلى «أن يتنازلوا إلى مخاطبة الطبقة الوسطى والسفلى من الأمة، أي العامة التي هي هيكل الشعوب ومرجعها الوحيد عند المدلهمات، ويقتدوا بشعراء فرنسا، وأدبائها الكبار أبان انفجار الثورة الكبرى...»[2].

ولن تكون اللغة الشعرية ناجحة في أداء دورها ذلك، في نظر رمضان، إلا إذا ابتعد الشعراء عن مزلقين اثنين كثيراً ما وقع الشعراء فيهما، وهما التكلف بادعاء الفصاحة، والتقليد للغة بعض الشعراء القدامى، واتخاذ لغتهم نماذج تحتذى، وينسج على منوالها، وهذان الأمران يراهما رمضان متنافيين تمام التنافي مع الصدق الفني، وذلك ما جعله يهاجم أولئك الشعراء الذين يستخدمون الألفاظ، والكلمات الغريبة التي يضطر القارىء معها إلى استخدام «مطارق المعاجم، والقواميس...»[3] على حد تعبيره.

---

(1) رمضان حمود، بذور الحياة، ص 125.

(2) المصدر السابق، ص 126.

(3) انظر، المصدر السابق، ص 46، وص 127.

وإذا كان لهذه الفكرة وجهها الإيجابي كما لا يخفى، فإن المبالغة في الأخذ بها جنت على الشعر الإصلاحي فانصاع للمجتمع الذي فرض على الشعراء أن يطرقوا موضوعات معينة، فلم يخرجوا إلا نادراً عن الأشعار التوجيهية، التربوية، الاجتماعية، ويستخدموا بالتالي أسلوباً واضحاً، ولغة بسيطة سهلة.

وإذا كان هذا هو رأي محمد العيد آل خليفة[1] أيضاً فإن ذلك قد ظهر بجلاء في شعره حيث غدت ميزة الوضوح والبساطة، من مميزات «حسّان الحركة الإصلاحية»[2] كما كان يطلق عليه الشيخ عبد الحميد بن باديس. وهذا ما أشار إليه الدكتور أبو القاسم سعدالله أثناء دراسته لشعر محمد العيد حيث يقول:

«. . . إنك تقرأ شعره، فلا تحتاج معه إلى قاموس ينجدك في تفسير الغامض من الألفاظ، ولا تحتاج إلى كد ذهني للوصول إلى ما يريد من المعاني، فهو شعر قريب من النفس لبعده عن التكلف من ناحيتي الأسلوب والمعنى. . .»[3].

إن هذا الاختيار بالذات الذي أملته الظروف الاجتماعية على حد تعبير محمد العيد هو الذي كان يدفع الشعراء ـ ابتغاء البساطة والوضوح ـ إلى الشرح، والتحليل، والتفصيل، وكأنّ الشاعر من هؤلاء كانت تلح عليه رغبة قوية في أن يفصل كل ما يعتمل في قلبه وعقله من

(1) انظر، ما قاله محمد العيد في هذا الشأن، في مقابلة معه، الشعب الأسبوعي، ع، (1976/10/28)، ص 6.

(2) نعثر في مجلة الشهاب على هذا اللقب أثناء تقديم ابن باديس لقصائد محمد العيد، وهو لقب له دلالته المعنوية ولا شك.

(3) د. أبو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث ص، 213.

اليـوم أيقنت أن الشعب أجمعه قد اشرأب لفعل الخير واطلعـا
طوبى لمن كان بالإحسان متصفاً طوبى لمن كان بالإنفاق مضطلعاً
يا أيها الناس أنتم في السلالة من أب وأم فكـونـوا أخـوة شـرعـاً
لا تقطعوا لا تخونوا في معائشكم ما ألف الله من أنسابكم ورعى
ما بال قـوم إليها أخلدوا سفهـاً وآثـروا فوقهـا اللذات والمتعا[1]
ما بال قوم بدعوى الراحة احتكموا وهم يشنون باسم الراحة الفزعا

إن مثل هذه الألفاظ: الحمد لله، وطوبى، ويا أيها الناس، ظاهرة دلّت، وما بال قوم، ودعوى، ألفاظ نثرية بطبيعتها مستهلكة، ألفت الأذن سماعها في خطب الوعظ، ودروس الفقه، وستظل جامدة باردة ولو تعمدنا إدخالها في الجملة الشعرية.

ونجد مثل هذه الظاهرة بكثرة في مثل شعر أبي اليقظان، والطيب العقبي، ومحمد السعيد الزاهري، من الذين يمكن أن نطلق عليهم الشعراء الصحفيين، أو الشعراء الفقهاء.

وسبب خامس يعود فيما نحسب إلى أن أغلب الشعراء المحافظين كانوا شديدي الإعجاب بمدرسة الإحياء العربية، مدمنين على قراءة شعر أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومعـروف الرصـافي، مما تـرك في معجمهم الشعري، وطريقة الصياغة عندهم آثاراً واضحة.

ومن المعلوم أن التغيير الحقيقي في قاموس اللغة الشعرية في العصر الحديث، إنما بدأ على يد هؤلاء الكلاسيكيين الجدد، فلغتهم لم تكن تقليداً كاملاً لقامـوس الشعراء، فقـد اجتهدوا في التثقيف والصقل، وحاولوا إلى حد ما أن يدخلوا في شعرهم مفردات معاصرة قريبة من ذوق القارىء الحديث.

---

(1) ديوان محمد العيد، ص 254.

ويرى بعض النقاد: «. . . بأن لغة شوقي مثلاً لغة حديثة، حية لم تشتمل إلا نادراً على كلمات بائدة، أو عتيقة، كانت لغة تقرير صائب مباشرة ودقيقة تؤدي المعنى بوضوح دون مواربة. . .»[1].

كما ظلت اللغة الشعرية عند الرصافي مهتمة «. . . بـإيصال المعنى لقارئه وهو يحكي ما يريد أن يتحدث به إلى القارىء شعراً، وربما كان في هذا النمط التقريري الحكائي بعيد عن الفن الشعري من حيث الأداء. . . وربما كانت السهولة مظهراً من مظاهر التجديد في شعره الذي يتمثل في تناوله للأغراض الجديدة، بلفظ هو ألصق بلغة الأخبار اليومية في الصحف المحلية. . .»[2].

وليس علينا لو شئنا التدقيق في الوقوف على هذه العلاقة إلا أن نعود إلى هذه القصائد التي كتبها الشعراء الجزائريـون تحت تأثيـر إعجابهم بقصيدة معينة حفظوها لشوقي، أو لحافظ أو للرصافي وهي كثيرة.

إن الشاعر مهما يكن واثقاً من ملكاته الشخصية لن يستطيـع التحليق، والإبداع حين يضع تجربته الشعرية في إطار قصيدة لشاعر ما، فكيف به إذا كان يقصد إلى المعارضة أو الاحتذاء.

وأما الخصيصة الثالثة: فهو تميز لغة الشعراء المحافظين بالمتانة

---

(1) سلمى خضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، مجلة، عالم الفكر، م 4، ع 2، ص 200.
وانظر أيضاً، د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 103.

(2) د. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص 72

والجزالة، والقوة وهي خصيصة تدل على تمكن ظاهر من اللغة العربية ومفرداتها ومن قواعد اللغة العربية نحواً وصرفاً، واطلاع واسع على التراث العربي ولا سيما مصادره الأصلية مثل القرآن الكريم. والأحاديث النبوية الشريفة، والأدب العربي القديم شعراً، وخطباً وأمثالاً، وقصصاً. وهذا ما جعل معجمهم الشعري ثرياً واسعاً، ولغتهم صحيحة سليمة، وهو أمر تميزت به اللغة الشعرية في هذه المرحلة تميزاً واضحاً، فإن الشعراء الإصلاحيين لم يتساهلوا في استخدام لغة ضعيفة أو ركيكة كما هو الشأن في لغة الشعر الجزائري، قبل بدء الحركة الإصلاحية، ولم يسفوا إلى استخدام الألفاظ العامية والمبتذلة كما هو ملاحظ في الشعر الحر بعد الاستقلال. وإنما ظلت اللغة الشعرية عند الأغلب الأعم من شعراء الإصلاح متسمة بالنصاعة والإشراق، متميزة بالجزالة والقوة.

وما من شك في أن الحفاظ على اللغة العربية في الانتاج الفكري والأدبي كان هدفاً من أهداف الحركة الإصلاحية فإن هذا الموقف لم يكتسب بعداً ثقافياً أو اجتماعياً أو دينياً فحسب، وإنما اكتسب أيضاً بعداً سياسياً، فقد كان الحرص على بقاء اللغة العربية في الألسنة فصيحة نقية جزءاً من الحرص على المقومات الأساسية للشخصية الجزائرية أمام أمواج الفرنسة والمسخ.

لقد بلغ الحرص من رجال الإصلاح في هذا المجال حداً من التشدد، جعلهم يرتابون، ويحذرون من «مذهب التجديد اللغوي... مذهب «الهلال»، وسلامة موسى، وأضرابهم»[1]، وما وقفتهم إلى جانب مصطفى صادق الرافعي، في معركة القديم والجديد إلا تعبير عن هذا

---

(1) فقرات من مقال لأبي اليقظان علق فيه على كتاب «صحف مختارة». لمؤلفه زين العابدين السنوسي، التونسي، انظر، وادي ميزاب، ع 47، (1927/9/2).

الموقف، وقد تجلى ذلك في دعواتهم المستمرة للشباب ليقتدي بالأساليب العربية الرصينة ويتمسك. . . بإحياء اللغة العربية من الناحية التي تحيى منها فصاحة، وبلاغة العرب، وأساليب العرب. . . »[1]

ويرون بأن التساهل في الأخذ بالأساليب الضعيفة «من الدسائس التي يدسها ذوو الأغراض السيئة نحو لسانهم المبين بدعوى التساهل، واختصار الطريق لهم. . . »[2].

وظلت النظرة المتسمة بالمحافظة والوعي هي السائدة على الفكر الجزائري حتى في تلك المجالات التي كان يظن أن تتساهل في استعمال اللغة العربية الفصحى.

فعندما أخذت تطرح دعوة استعمال اللغة العامية كبديل للفصحى في الكتابات الأدبية في أجهزة الأعلام في بعض البلاد العربية، حاول بعض الأدباء الجزائريين ـ متأثرين بهذه الدعاية ـ الانسياق وراءها، فما كان إلا أن وجدت مواجهة مضادة حتى من طرف بعض المجلات التي كانت تصدرها الدوائر الاستعمارية مثل مجلة «هنا الجزائر»[3]

يقول الكاتب «مولود الطياب» في الرد على تلك الدعوى.

«. . . الأمر الذي يجب أن ندعو إليه ونبذل فيه الجهود لتلافي المشكل، إنما هو تيسير العربية، ووضع الأساليب السهلة لتعليمها، وتمكين قواعدها، ومنع استعمال العامية في التعليم، لا في المعاهد الكبرى فقط، بل حتى في المدارس الابتدائية، لنتخلص من تحكم

---

(1)، (2) المصدر السابق.

(3) انظر مجلة هنا الجزائر، ع 65، (ماي 1958) وع 68 (جوليت 1958).

العاميات على ألسنتنا. . . ولا نعتقد أن العامية على ما تقدر عليه من تعبير فني وسيلة لتعميم الثقافة والقراءة، لما تقيمه من حواجز للّهجات المحلية بين القراء المختلفين في مختلف الأقطار العربية. . .»[1]

إن هذا الموقف من التراث، والحماسة الشديدة للغة العربية الفصحى موقف إيجابي ما في ذلك شك، ولكن هذه النظرة المحافظة المتشددة كانت تقف أحياناً سداً منيعاً أمام تطور اللغة الشعرية، بل كانت على حد تعبير الدكتور عبدالله ركيبي: «من العوائق في تطور الشعر، فشعراء الإصلاح باعتبارهم رجال علم، وفكر ديني إصلاحي رأوا في اللغة أمراً مقدساً، لأنها لغة القرآن، فالتجديد فيها أو الخروج عن مقاييس القدماء، أو الثورة على قوالبها، يعد خروجاً عن المقدسات. . .»[2] وللشعراء الإصلاحيين عذرهم على كل حال.

ومن ثم فإننا لا نسرف في الادعاء بأن اللغة الشعرية للاتجاه المحافظ ـ رغم سهولتها وبساطتها ـ لغة مستمدة من واقع الحياة المعاصرة، كلا! بل إنها عند العديد من الشعراء لغة مستمدة من التراث الأدبي القديم، تعتمد التراكيب العربية القديمة، والمفردات التي ينحتها الشعراء من رصيدهم المذخر من قراءاتهم في القرآن الكريم، والأدب العربي بفنونه المختلفة.

ولا ندعي بأن الشعراء الجزائريين المحافظين كانوا على مستوى واحد في الأخذ من هذا المعين الذي لا ينضب، بل إن التفاوت بين الشعراء واضح كل الوضوح.

وما دام البحث يهتم بالظواهر الفنية البارزة، فإنه تجدر الإشارة

---

(1) مولود الطياب، هنا الجزائر، ع 68، (جوليت 1958).

(2) د. عبدالله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 544.

إلى بعض الشعراء البارزين الذين ظهر أثر القرآن الكريم في لغتهم الشعرية بكيفية لافتة للنظر.

فليس غريباً على شاعر مثل محمد العيد، وهو على ما يعرف عليه من ورع وتقوى، وتمسك بالقرآن الكريم قراءة وتطبيقاً أن يرى في لغة القرآن النموذج الذي يجب أن يحتذى، روعة بيان وسلاسة منطق، ويتأثر بالتالي به عن وعي أو عن غير وعي في لغته الشعرية. ويتجلى في صياغته تصويراً وتعبيراً.

كأن يقول مثلاً:

- أعيذكم بالله أن تتقسموا هوى، فذهاب الريح عقبى التقسم[1]
- فتواصوا بالحق والصبر فيه والتواصي تضامن وجهاد[2]
- وقعدنا مع الخوالف نخزى بضروب من الأذى ونكاد[3]
- كنتم خير أمة أخرج الله للبشر[4]
- إلى الحق ولوا أيها القوم وجهكم إلى الحق، لا يأخذكم فيه لائم[5]
- ومن يوق شح النفس لم يك آثماً ولا خاسراً إن باء بالخسر آثم[6]

---

(1) في هذا البيت اقتباس من الآية الكريمة ﴿ولا تنازعوا فتفشلوا، وتذهب ريحكم﴾. الآية، 46، من سورة الأنفال. الديوان، ص 39.

(2) هذا البيت اقتباس من الآية الكريمة ﴿وتواصوا بالحق، وتواصوا بالصبر﴾، الآية، 3، من سورة العصر، الديوان، ص 118.

(3) هذا البيت اقتباس من الآية الكريمة: ﴿رضوا بأن يكونوا مع الخوالف وطبع على قلوبهم، فهم لا يفقهون﴾ الآية، 37 من سورة التوبة. الديوان، ص 118.

(4) اقتباس من الآية: «كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف.﴾ الآية 110 من سورة آل عمران. ديوان العيد، ص 154.

(5) اقتباس من الآية: ﴿وحيث ما كنتم فولوا وجوهكم شطره﴾، الآية 144، من سورة البقرة، الديوان، ص 36.

(6) اقتباس من الآية: ﴿ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون﴾، الآية 9 من سورة الحشر، كذا الآية 16 من سورة التغابن. الديوان، ص 137.

- ألا تــذكــرون حـفــاة عــراة أصــابهم الـفقــر بــالـفــاقــرة
- ألا تكــرمــون، ألا تنقــذون وجـوهاً تكبكب في الحـافـرة[1]
- لا تكن قانعاً وقـل رب زدني منك علماً، ولا تمـل للتواني[2]
- سـر مع التـوفيق فهو الـدليـل حصحص الحق وبـان السبيل[3]
- من قال لا تأمنـوا الغدر قلنـا حسبنـا الله، ونعم الـوكيــل.[4]

إن ديوان محمد العيد مليء بالأمثلة ولكننا نكتفي هنا بهذه الأبيات عن غيرها.

وفي شعر مفدي زكرياء تبرز هذه الظاهرة كأجلى ما تكون، فعلى الرغم من أن زكرياء يقترب في لغته من الاتجاه الوجداني أكثر من اقترابه من الاتجاه المحافظ ولا سيما في قصائده الذاتية فإن تشربه للثقافة القرآنية، وحفظه الكامل لآياته جعلا ذلـك التشرب، وهـذا الحفظ يتجليان في شعره لغة وتصويراً[*]. وكدليل على هذا التأثر نسوق بعض الأبيات للاستشهاد:

---

(1) اقتباس من الآية: ﴿أئنا لمردودون في الحافرة﴾، الآية 10 من سورة النازعات، الديوان، ص 51.

(2) اقتباس من الآية: ﴿وقل رب زدني علما﴾. الآية 114 من سورة طه، الديوان، ص 266.

(3) اقتباس من الآية: ﴿قالت امرأة العزيز الآن حصحص الحق﴾. الآية 51 من سورة يوسف، الديوان، ص 129.

(4) اقتباس من الآية: ﴿فزادهم إيماناً، وقالوا حسبنا الله ونعم الوكيل﴾، الآية 173 من سورة آل عمران انظر الديوان، ص 131.

(*) فصلنا الحديث عن هذه الظاهرة الفنية عند زكرياء وأوضحنا وجهها الإيجابي، في كتابنا الذي صدر مؤخراً، انظر مفدي زكرياء، شاعر النضال والثورة، ط، غرداية، الجزائر (1984).

يقول مفدي زكرياء على لسان الشهيد أحمد زبانا:

«واقض يا موت فيّ ما أنت قاض» أنا راض إن عاش شعبي سعيدا[1]

ويصف الشعب الجزائري بقوله:

وزلـزل من صيـاصيهـا فـرنســا وأحدث في حكومتهـا انقلابـا[2]
وزلـزل صياصيهـا بثورتـك التي تسامت تشق الغيب في سيرها شقا[3]

وعن الشعب الجزائري الصامد يقول:

ويقـرأ في التنزيـل عند صـلاته بأنك بعد العـسر تغمره يسرا[4].

وتكثر في قصيدته «فلسطين» التعابير المستمدة من سورة الحاقة، كأن يقول على لسان فلسطين:

وفي سكــرة ضيعــوا عــزمتي ولــم يـغـن عـنــي سـلطانـيــه
واقتص من قــوم مـوسى غــدا وآخــذهــم أخــذة رابـيــة
إذا جـاء مـوسى وألقى العصــا تلقف مــا يـأفــك الـطاغيــة[5]

---

(1) اللهب المقدس، ص 9. وهذا البيت اقتباس من الآية الكريمة ﴿فاقض ما أنت قاض إنما تقضي هذه الحياة الدنيا﴾ الآية 72، من سورة طه.
(2) المصدر السابق، ص 32. وهو اقتباس من الآية ﴿وانزل الـذين ظاهـروهم من صياصيهم وقذف في قلوبهم الرعب﴾. الأحزاب الآية 26.
(3) تحت ظلال الزيتون، ص 42، الأية السابقة.
(4) المصدر السابق، ص 306. اقتباس من الآية: ﴿فإن مع العسر يسرا، إن مع الـعسر يسرا﴾ الآية 5 و 6، من سورة الشرح.
(5) المصدر السابق، ص 341 - 344، اقتباس من الآية 45 من سورة الشعراء، وغيرها من السور.

فـإن تنصـروا الله ينصـركم[1] وينجـز آمـانيكم الغـاليـة..»

ويصف النواب في العهد الاستعماري بقوله:

وفي الـوظائف أخشـاب مسنـدة لا يستجيبون للحسنى إذا نودوا[2]

إن التعلق بالتراث الأدبي القديم، لم يكن خصيصة من خصائص اللغة الشعرية عند جيل الإصلاح وحدهم، بل أننا لنجد هذه الظاهرة في شعر جيل الثورة أيضاً، فثمة من الشعراء من يبدو تأثرهم بالأدب العربي القديم قوياً، قد يصل عند بعضهم أحياناً حداً يفوق ما وصل إليه عند بعض الشعراء من جيل الإصلاح.

وعلى سبيل المثال نقف عند ديوانين نحسب أن هذه الظاهرة تجلت فيهما تجلياً واضحاً، «أطلس المعجزات» لصالح خرفي، «والروابي الحمر» لصالح خباشة.

إن وضوح هذه الظاهرة في هذين الديوانين يعود ـ فيما نحسب ـ إلى كون صاحبيهما خرفي، وخباشة. تثقفاً بالثقافة العربية الأصيلة منذ التعليم الابتدائي، فإضافة إلى كونهما يحفظان القرآن الكريم حفظاً جيداً، فإن دراستهما الثانوية والجامعية لم تبتعد قط في أصولها العامة عن الثقافة العربية الإسلامية الأصيلة، واقتصارهما عليها وحدها، دون الاطلاع على الثقافة الأجنبية، أو التيارات العربية الحديثة.

---

(1) المصدر السابق، والبيت اقتباس من الآية الكريمة: ﴿يا أيها الذين آمنوا إن تنصروا الله ينصركم، ويثبت أقدامكم﴾، الآية 40 من سورة محمد. ﷺ.

(2) تحت ظلال الزيتون، ص 27، اقتباس من الآية: ﴿كأنهم خشب مسندة﴾. الآية 4، من سورة المنافقون.

ومن أجل ذلك ظلا مرتبطين بهذه النزعة المحافظة في إنتاجهما الشعري، وبقيا متمسكين بالعمود الشعري تمسكاً قوياً في حين نجد زملاءهما من الشعراء الشباب من أمثال أبي القاسم سعد الله، وأبي القاسم خمار، ومحمد عبد القادر السائحي، ومحمد صالح باوية، وغيرهم من المعاصرين لهما، لم يلتزموا الشعر العمودي، ولم يحافظوا في شعرهم على التراث هذه المحافظة المتشددة. وإنما سعوا إلى تطوير فنهم الشعري لغة، وتصويراً، وبناء، كما سنوضح ذلك في مكانه.

إن ارتباط صالح خرفي بالتراث، والتصاقه به قيّد لغته الشعرية عن الانطلاق، وجعلها تبدو في أذن المتلقي أكثر قرباً إلى الشعر القديم منها إلى الشعر الحديث، وأن تراكيبه اللغوية، وصوره الشعرية، تدل دلالة واضحة على بروز هذا الاتجاه في شعره[*] ولا سيما في خطواته الأولى.

ولنأخذ لذلك مثلاً، هذه الأبيات التي كتبها في سنة (1956) مخاطباً بها (غي موليه) رئيس الوزارة الفرنسية. بمناسبة زيارته الجزائر.

«أيامولي» استقل وتنح عنا ... فإن السيف أصدق منك قولاً
ولا تجنح لتزويق الأماني ... زمان الظلم «يا مولي» تولى
الا أن الجزائر أنجبتنا ... لظى نار، بها الأعداء تصلى
ولما لم يفد حلم وصبر ... ركبنا في طريق المجد جهلا
فمن بنزالنا غرته نفس ... تركنا أمه تبكيه ثكلى
إذا خضنا الوغى، أبنا بنصر ... وغادرنا الثرى جرحى وقتلى
فيا نسر الجبال أدر رحاها ... وأجّج نارها أو تستقلا..»[1]

---

(1) أطلس المعجزات، الصفحات، (26-30).

(*) حاول خرفي أن يجدد في لغته وصوره في بعض قصائده التي كتبها في أواخر السبعينيات.

ويقول من قصيدة أخرى في الموضوع ذاته:

وعلى الشاهقات زمجر ليث   فبه في القلوب رعب ووجس
مسه الضيم فانبرى مسترداً   عزه، والحياة بالضيم تعس
فامتطى صهوة الحروب يناجي   مجده، والحروب للمجد أس
ألف الحرب فاستطاب لظاها   فله الهزء بالمكاره ترس
وتغنى عن هولها أغنيات   ما تغنّى بها للَيْلاه، قيس[1]

إلى أن يقول:

قد رفعتم بني الجزائر بنداً   فاحذروا أن يلاحق البند نكس
وأصابت سهامكم مقتل الخصم،   وأدت مهمة القصد قوس
فعلى القوس حافظوا لا تكونوا   (كسعيّا) إذ ضرجت منه خمس[2].

ويصف الواقع العربي في سنة 1961 بمثل قوله:

مالنا والخلاف تحت ظلام   من قتام الوغى ووطىء الحوافر
بريء النصر من جحافل شعب   بأسها صارم من الخلف باتر[3]
غاض نبع الحياة، فالحر منكم   وارد يستقي الردى غير صادر
آمنوا بالشعوب وحدة صف   فبصف الخلاف إني كافر
واجعلوها سريرة تتحاشى   غضب الله يوم تبلى السرائر
طاف بالعرب طائف، ثم لاحت   سحنات لكم، عليها بشائر...»[4]

إن القارىء لهذه المقطوعات يحس إحساساً عميقاً بأن الشاعر

---

(1) أطلس المعجزات، ص 53.
(2) المصدر السابق، ص 58.
(3) المصدر السابق، ص 215.
(4) المصدر السابق، ص 238.

صالح خرفي يتنفس في جو القصائد الجاهلية، قصائد الفخر بصفة خاصة، إن عوالم عمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد تطل برؤوسها من خلال اللغة والصورة.

ولعل ما تمتاز به هذه اللغة هو قوتها، وجزالتها، واستغلال صاحبها التراث الأدبي. كما تجلى ذلك في استخدامه القصص العربي، من خلال تضمينه لقصة قيس وليلى، والأمثال العربية من توظيفه لقصة كسعي وقوسه المكسورة[1]، التي غدت مثلاً للندم حيث لا ينفع الندم. كما استخدم ألفاظ القرآن الكريم في مثل قوله:

واجعلوها سريرة تتحاشى غضب الله يوم تبلى السرائرْ[2]
طاف بالعرب طائف[3]، ثم لاحت سحنات لكم، عليها بشائر

ونجد «خرفي» يستخدم بعض التراكيب التقليدية الجاهزة. مثل هذه التراكيب: ليت شعري[4]، ولعمر أبيك[5]، وأجدّك[6]، واخسئي[7]، وحادي الركب[8]. وما أشبه.

ولعل مبالغة صالح خرفي في الاعتماد على التراكيب اللغوية

(1) انظر قصة هذا المثل بمجمع الأمثال للميداني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ج 2، ط، مصر 1959، ص 348 .

(2) اقتباس من الآية الكريمة: ﴿يوم تبلى السرائر﴾ الآية 9 من سورة الطارق.

(3) اقتباس من الآية الكريمة: ﴿فطاف عليها طائف من ربك وهم نائمون.﴾ الآية 19 من سورة القلم.

(4) أطلس المعجزات، ص 78.

(5) أنت ليلاي، ص 18.

(6) المصدر السابق، ص 15.

(7) أطلس المعجزات، ص 10.

(8) أنت ليلاي، ص 157.

القديمة الجاهزة، والاقتصار على الصور التقليدية المستوحاة من التراث تعد في نظر النقد الحديث مظاهر سلبية لأنها تحدد مجال الإبداع أمام الشاعر.

ففي ديوانيه، أطلس المعجزات، وأنت ليلاي، تصادفنا هذه اللغة القديمة، وتلفت نظرنا هذه الصور التي لا يمكن وصفها بأنها صور تصف الحياة الواقعية المعاصرة.

إن صالح خرفي حين يصف معارك جيش التحرير يحدثنا في أكثر من موضع عن السيوف والرماح، واقتداح الزند، والجامح المشدود، والظبى التي تسل من الأغماد، مما لا يتماشى إطلاقاً مع وصف معارك الحرب التحريرية التي استخدمت فيها أفظع وسائل الدمار وآليات الحرب الحديثة. فأين السيوف والرماح من المدافع والرشاشات؟ وأين الخيول المطهمة الجامحة، من الطائرات والدبابات؟ وأين الجحافل الجرارة من حرب الكمائن الخاطفة والعصابات؟ ونجد من بين الدارسين من يعد هذه الظاهرة اللغوية والتصويرية في شعر خرفي غميزة، ويراها علامة تزمت وجمود. إن هذه الظاهرة جعلت بعضهم يتطرف في الحكم على شعره حكماً قاسياً فهذا «محمد سعيدي»[1] يحاسب «خرفي» على ألفاظ وتعابير قديمة اقتطعها من ديوانه ««أنت ليلاي» وذلك حيث يقول: «... والشاعر (أي صالح خرفي) إنما يقيد نفسه بألفاظ وتعابير تقليدية بعيدة عن لغتنا الحديثة. فهو يستعمل مفردات مثل: اليراع، الطرس، السيف، الدوى، المجد، الفخر، الثأر، الضرغام، كتائب، جحفل،

---

(1) محمد سعيدي، «أنت ليلاي» بين التقليد والتجربة الشعرية، الشعب، ع 3484، (1975/2/20).

جرار، أدلهمّ، الويل، الدمار، الطعن، الديار، الربوع، البرية، معجزات، النفير، الذرى، العلا، الأعادي، الرشد، الهدى، الهيجاء، البطاح، الحمى، الردى، الوفاء، القمم، قيس، ليلى، يمم، الغضب، ناصر الدين، علي، خالد، الوليد، الرشيد، بدر، أحد، حنين، البراق، يعرب، ذي قار...»[1].

والواقع أننا لا نوافق محمد سعيدي على هذه الطريقة النقدية التي لا تخلو من تعسف، لأن تفكيك العمل الشعري بهذه الكيفية لا يسلم من الخطأ، وهو إجحاف بحق الشاعر، لما فيه من تشويه للأبيات، بل العمل الشعري ككل. إذ الصواب أن نحاسب الشاعر على التراكيب، لا على المفردات وعلى الجملة الشعرية لا على الألفاظ مجزأة مبتورة. حقاً قد تكون هناك ألفاظ معاصرة وأخرى قديمة، ولكن في استطاعة الشاعر الجيد أن يبعث الحياة في اللفظة القديمة بإدخالها في الجملة الشعرية، بتوظيفها توظيفاً فنياً.

والأولى أن نحاسب الشاعر على الألفاظ البائدة الغريبة التي لا مكان لها إلا في المعاجم والقواميس، أو على الألفاظ التي لا يتناسب جرسها وإيقاعها مع الشعر.

على أنه إذا جاز أن نقول هذه لفظة قديمة، وتلك حديثة فما هو المقياس الدقيق الذي يضمن لنا سلامة هذه العملية. ولعل فقدان هذه الدقة هي التي أوقعت الناقد محمد سعيدي في الخطأ والتعسف فاعتبر بعض المفردات الواردة في ديوان «أنت ليلاي»[2]، بائدة وهي ما تزال حية في لغتنا اليومية نستخدمها في تعابيرنا، ونتداولها في صحفنا صباح مساء.

---

(1) المصدر السابق.
(2) أنت ليلاي، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1974.

هل يمكن أن نهجر مثل هذه الألفاظ، السيف، الدوى، المجد، الفخر، كتائب، الويل، الدمار، الديار، الربوع، معجزات، الرشد، الهدى، الوفاء، الغضب، لأنها مفردات، حسب رأي «سعيدي» عفى عليها الدهر، ولم تعد لائقة بالشعر المعاصر؟ بل إن «سعيدي» ليؤاخذ «خرفي» على توظيفه، في صوره الشعرية، بعض الأعلام والشخصيات التاريخية التي لعبت دوراً حضارياً في تاريخنا العربي والإسلامي. لا يمكن تجاهله، فهل يمكن أن نرمي لغة الشاعر بالتخلف والرجعية[1] وعدم الشاعرية لأنه أورد في قصائده أمثال، علي، وخالد، والوليد، والرشيد، وقيس، وليلى، وذكر بدر وأحد وحنين، وذي قار، وغيرها؟!

إن الشاعر الأصيل والمبدع معاً، هو الذي يستثمر اللغة أياً كانت ألفاظها ومفرداتها قديمة أم حديثة، ومقياس الإجادة والبراعة لا يتعلق بالمفردات اللغوية في حد ذاتها بقدر ما يتعلق بالجملة الشعرية، وبجو القصيدة ككل، فهل يعقل أن نجعل لكل لفظة عمراً محدداً نحصرها فيه، فنقول بأن هذه اللفظة أو تلك ماتت وأصبحت جثة محنطة، مكانها هو المتحف أو دار الآثار.

إن القدم والحداثة، وكذلك «القبح أو الابتذال لا يمكن أن يكونا في اللفظ، وإنما يكونان في الفكرة أو الخاطرة أو الإحساس. وما اللفظ إلا وعاء، والأشياء بمحتوياتها لا بأوعيتها. . . إن العبرة ليست بمفردات اللغة بل بجملها وتراكيبها، وطرائق التعبير فيها، واللفظ العادي قد يكتسب قوة شاعرية بارزة إذا أدخل في جملة أو تركيب شعري أو صورة بيانية. . .»[2] إن الذي يجب أن نحاسب عليه الشاعر مهما تكن تجربته

---

(1) ذلك ما جاء في مقال سعيدي الآنف الذكر.

(2) د. محمد مندور، الأدب وفنونه، دار المعرفة، القاهرة بدون تاريخ، ص 40.

الشعرية، سواء صبت بطريقة عمودية أم حرة، هي الصيغ، والتعابير، والصور التي يستخدمها وعلينا أن ننقد ألفاظه، وهي داخله في النسق العام للقصيدة أو البيت. وقد دلت تجارب بعض الشعراء المحدثين من العموديين والأحرار معاً على براعتهم في توظيف التراث، بصوره وألفاظه، وليس أدل على ما نقول من لغة بعض الشعراء الممتازين من أمثال، محمد مهدي الجواهري، ومظفر النواب، ونزار قباني، وصلاح عبدالصبور، وبدر شاكر السياب، وسليمان العيسى، وغيرهم ممن يعجب بهم محمد سعيدي نفسه[1].

والواقع أنه لو كان من الصواب أن نقيس قدم الشعر أو حداثة لغته من خلال مفرداته وألفاظه، لقلنا بأن شعر السائحي، وخرفي، وخباشة، وزكرياء، وخمار، وغيرهم حديث معاصر لأنه يشتمل على مفردات جديدة لم يعرفها المعجم الشعري في الجزائر، وأكاد أقول في الوطن العربي، مثل: الرشاش، الثورة، الخرطوش، المدفع، الألغام، (الديناميت) الأحزاب، النازية، (الفاشيست) (القبطان) (البوليس)، البارود، (البترول)، (الهلكبتير)، الأسلاك، القانون، هيأة الأمم، جبهة التحرير، المستعمرون، الشعب، الكهرباء، (لاكوست، غي موليه، ماسو)، أوراس، جرجرة، المقطع، الجرف، الأطلس، الونشريس، القصبة، الألب، الشلعلع، وغيرها من المفردات التي دخلت المعجم الشعري في المرحلة التحريرية.

ولكن هذا الحكم يجانبه الصواب لأن أولئك الشعراء حين استخدموا تلك المفردات المعاصرة صاغوها صياغة قديمة كانوا يسوقون اللفظة المعاصرة داخل إطار تعبيري قديم ولذلك كانت اللفظة المعاصرة

---

(1) يذكر محمد سعيدي بأنه معجب بشعر الجواهري، والعيسى، المصدر السابق.

تفقد جدتها، بل إنها قد تكون غريبة في حشد من التعابير والصور القديمة.

وقد لاحظنا هذه الظاهرة بكيفية لافتة للنظر في ديوان «الروابي الحمر»، «لصالح خباشة»، فهو يملك جرأة على استخدام المفردات المعاصرة التي يستمدها من الواقع الثوري المعاش. غير أنه لا يملك الجرأة نفسها على التخلي عن القوالب التعبيرية القديمة. وهذه بعض المقطوعات التي حاول أن يستخدم فيها «خباشة» ألفاظاً معاصرة، ولكن انسياقاته وراء القوالب التعبيرية الجاهزة التقليدية القديمة طغت على هذه المحاولة فجردتها من مسحتها التجديدية.

يحدثنا «خباشة» عن الحرب التحريرية الجزائرية فيستخدم أعلاماً وأماكن، وأحداثاً من واقع التاريخ المعاصر، والحالة الراهنة، ولكنه يقدم ذلك في قالب معلقة «عمرو بن كلثوم» الجاهلي[1] شاعر الفخر والحماسة، ويستعير منه قوالبه التعبيرية إلى حد المحاكاة فيجهض بذلك تجربته، وتفشل لغته الشعرية في إثارة الإحساس.

يقول:

أيا لاكوست[2]، إن الأمر جد ولسنا مثل ظنك هازلينا
فإن قناتنا «لاكوست» أعيت على الأعداء قبلك إن تلينا

---

(1) معلقة عمرو بن كلثوم التي مطلعها:

ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا

انظر، شرح المعلقات العشر للزوزني، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1979، ص 194.

(2) لاكوست، روبير لاكوست، كان والياً عاماً على الجزائر في السنوات الأولى للثورة وهو معمر متعصب وهو الشهير بقولته: إنه لم يبق سوى ربع الساعة الأخير للقضاء على الثورة.

متى أصبحتم قواد حرب   ألا عفواً نسينا فاعذرونا
عرفناكم «بموسكو»[1] حين أبتم   بنور الانتصار محجلينا
ورتلنا بطولتكم نشيداً   بما أبديتم في «لاندوشينا»[2]
بما خلدتم في «ديان بيان فو»[3]   وأرغمتم عليه «هوشمينا»[4]
عجمنا عودكم في كل أرض   فألفيناه طوع العاجمينا...»[5]

ويحدثنا خباشة عن الموضوع نفسه، ولكنه يستعير هذه المرة أجواء عينية «جرير»، في هجاء «الفرزدق»[6]، ويستخدم قوالبها اللغوية وصورها التي هي مزيج من السخرية، والهجاء، والفخر، فيقول:

أرباع ساعات توعدنا بها   «لاكوست» أين وعيده المتميّع
أو للهشيم مع اللهيب تطاول   إن الجبان لبالتوعد مولع
زعم المغفل أن سيمحق شعبنا   «فابشر بطول سلامة يا مربع»[7]
«سالان[8] يا حقد الدخيل، ونقمة   المستعمرين، دهاك مالا يدفع
كالكاسر المذبوح يخفق هائجاً   يستعجل الموت المرير فيصرع

(1) يشير الشاعر هنا إلى اندحار قوات نابليون أمام الروس في 1812 وعجزهم عن احتلال موسكو.
(2) لاندوشين، أي الهند الصينية، الفيتنام حالياً.
(3) ديان بيان فو: اسم الموقعة الفاصلة التي هزم فيها ثوار «الفييت مين»، القوات الفرنسية الاستعمارية وأجبروها على قبول وقف إطلاق النار ثم الاستقلال وذلك في سنة 1954.
(4) هوشيمين، قائد ثوار الفييت مين، ورئيس جمهورية فيتنام الشمالية (1954 حتى 1969).
(5) الروابي الحمر، ص 54.
(6) من أشهر نقائض جرير في الفرزدق، انظر، شرح ديوان جرير، تحقيق محمد إسماعيل الصاوي، دار الأندلس بيروت، بدون تاريخ، ص 340.
(7) تضمين من النقيضة المشار إليها سابقاً. «ومربع» اسم راوية جرير.
(8) من أشهر قواد الجيوش الفرنسية في الجزائر، أبان الثورة التحريرية.

«بلاستيك[1] صدّعت المباني غير أن قلوبنا بالعنف لا تتصدع. . .»[2].

وهكذا يتبين لنا من خلال النماذج السابقة، بأن بعض الشعراء من جيل ثورة نوفمبر لم يستطيعوا أن يطوروا لغتهم الشعرية، حين ظلوا محافظين على القوالب التعبيرية القديمة، ولقد كان المنتظر من «خرفي» و «خباشة» وغيرهما ممن زاولوا الدراسة في كليات المشرق العربي أن يستفيدوا من تواجدهم هناك حيث التيارات الأدبية الحديثة، والتجارب الشعرية الجديدة، والمعارك حامية الوطيس بين الاتجاهات الشعرية على مختلف أنواعها، البيانية المحافظة، والوجدانية الرومانسية، والواقعية المتحررة، وغيرها.

والعجيب في الأمر أن الشاعرين لم يحاولا الاستفادة حتى من التيار الوجداني الذي استفاد منه الشعراء في الجزائر قبلهم، وإنما ظلّا محافظين متمسكين، بالقوالب التعبيرية القديمة في الأغلب الأعم من إنتاجهم.

وليس من المفيد بطبيعة الحال أن نجمد على طريقة الأقدمين في تجاربنا الشعرية. وما دام التطور أمراً لا مفرّ منه في حياتنا وعلاقاتنا، فإنه لا يعقل أن نتطور في حياتنا وعلاقاتنا بينما تبقى اللغة التي نكتب بها لا تعبر عن روح هذا التطور. . . فإن التعبير الشعري في نماذجه الصادقة، لا يمكن أن ينفصل عن مشاعرنا النفسية، وقوانا العقلية، ومن هنا فإن دور الشعر أساسي في تطوير اللغة، وهو الذي يمد الألفاظ بمعان جديدة لم تكن لها. . .»[3]

---

(1) إشارة إلى جرائم المنظمة السرية (O.A.S.) التي كانت تزرع قنابل البلاستيك في كل مكان.

(2) الروابي الحمر، ص 156.

(3) د. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، ص 20.

ولأن المفروض في دلالة اللفظ الشعورية أن تختلف من فرد إلى فرد بله اختلافها من جيل إلى جيل، تختلف أو لا بحسب المشاهد، والتجارب التي مرت بهذا الفرد مما تنطبق عليه دلالة هذا اللفظ، وتختلف ثانياً بحسب استجابة كل فرد لما يمر به من هذه المشاهد والتجارب. . .»[1].

* * *

وخلاصة القول، إن اللغة الشعرية عند شعراء الاتجاه المحافظ كان لها وجهها الإيجابي، كما كان لها وجهها السلبي.

أما الإيجابي فيتمثل أساساً في سلامة لغتهم النسبية من الأخطاء النحوية والصرفية، مع جزالة في اللفظ، ومتانة في التركيب، وشدة في الأسر. كما تميزت بالسهولة والوضوح باستخدام أصحابها معجماً قريباً من الأفهام، إذ لم يتعالوا ابتغاء التفاصح والتقعر ولم يتكلفوا الجري وراء المفردات البائدة أو الغريبة أو التراكيب المعقدة المضنية، وهم في الوقت ذاته لم يسفوا إلى استعمال عامية شوهاء بادعاء استخدام اللغة اليومية أو مفردات الحديث العادي كما كانت بعض الاتجاهات الأدبية في الوطن العربي تدعو إلى ذلك.

أما وجهها السلبي، فأبرزه هذه النزعة الظاهرة في استخدام لغة تقريرية مباشرة وهو ما جعلنا نفتقد فيها ما يجب توفره في اللغة الشعرية من صور، وإيحاء، ورمز، بل أن هذه النزعة كثيراً ما حولت القصيدة إلى ما يشبه الخطبة أو المقالة لولا تميزها بالوزن والقافية.

ونحسب أن هؤلاء الشعراء لم يستغلوا ثراء البلاغة العربية فلم

---

(1) سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص 35.

يوظفوا إلا قليلاً ، الصور البيانية التي كان من المفروض أن تجمل لغتهم وتضفي عليها مسحة من الفن، كما تميزت بذلك مدرسة الإحياء التي أعجبوا بها، وتأثروا بها، وسعوا إلى محاكاتها. وقد ظل الشعراء المحافظون سواء أكان ذلك في مرحلة الإصلاح أم في مرحلة الثورة أسراء التراث القديم، فلم يتجاوزوا تعابيره، وقوالبه الجاهزة، وكان بعضهم يعتمد اعتماداً واضحاً على الجمل والتراكيب المستمدة من هذا التراث عن قصد أو عن غير قصد، ذلك لا يعني، وإنما الذي نتحقق منه هو أن هذا التعلق المفرط بالتراث أفقد الكثير منهم التميز والتجديد. وقد عودهم هذا التقيد بالقديم أن يغرفوا تجاربهم من الذاكرة التي تختزن تلك الجمل، والصور. وضعفت عندهم نزعة الابتكار والتوليد، وعطلت حاسة الإبداع الفني عند الكثير منهم. وكان للنظرة المبالغة التي تسخر الشعر وسيلة وعظ وإرشاد، وتربية وتوجيه في المرحلة الإصلاحية، أو أداة إثارة وحماسة في المرحلة الثورية دورها السلبي في طغيان النزعة الموضوعية على حساب النزعة الذاتية وهو ما أفقد اللغة حرارة الصدق وفصلها في الكثير من الأحيان عن المشاعر والأحاسيس فكانت اللغة بذلك باهتة مسطحة، بل أن النزعة الموضوعية التي كانت تدفع البعض أحياناً إلى الشرح والتفصيل نزلت بهذه اللغة إلى أن تصبح لغة نثرية مجردة من أية لمحة خيالية أو رفة إبداع. وكأن المقصود من اللغة هو الدلالة المعجمية الذهنية وحدها وبذلك عجزت عن أن تتعمق عواطف وأحاسيس المتلقي خلال ذبذبات النفس والفكر.

وكان لهذا التصور عوامل أوضحناها في مكانها من هذا البحث غير أنه تجدر الملاحظة هنا بأنه كان إلى جانب هذا الاتجاه المحافظ اتجاه وجداني حاول أن يبعث الحياة في لغته الشعرية بجعلها لغة أحاسيس وعواطف وذات قبل كل شيء، مما كان له الأثر الفعال في

تطوير اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية، وذلك ما سنبينه من خلال ما يلي من البحث.

2 ـ اللغة الشعرية في الاتجاه الوجداني

كان لظهور الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري الحديث. أثر واضح في تطوير اللغة الشعرية، وإثراء المعجم الشعري بمفردات جديدة. وإدخال بعض التراكيب اللغوية ذات الدلالة الموحية التي لم تكن مستعملة من قبل من طرف الشعراء المحافظين، فقد ساعد على الاتجاه إلى التجارب الذاتية، والاهتمام بها والالتفات إلى تصوير مشاهد الطبيعة والربط بينها وبين الأحاسيس والمشاعر، والتعبير عن العواطف الإنسانية بحرية وطلاقة، ساعد كل ذلك على فسح المجال واسعاً أمام تطوير اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية.

غير أنه لا بد وأن نشير منذ البداية بأن الشعراء الوجدانيين الجزائريين، لم يكونوا في التعامل مع اللغة الشعرية على درجة واحدة من حيث التغيير والتطوير، فقد كان بعضهم يعالج أفكاراً ومضامين وجدانية ذاتية، ولكن بلغة تقليدية محافظة قد لا تختلف في شيء عن لغة الاتجاه السابق. وكانت هذه الرؤية سمة ملحوظة في جل الشعر الجزائري أبان العشرينيات والثلاثينيات، بينما برزت محاولات التجديد في التعبير والتصوير، والرؤية والموقف. بصفة أكثر وضوحاً في الشعر الوجداني الذي أخذ يحتل مكانته المعتبرة بين جيل الأربعينيات والخمسينيات.

وسنحاول في هذا الفصل الوقوف عند الخصائص الفنية للغة الشعرية في هذا الاتجاه.

الخصيصة الأولى: التحول عن التقرير إلى التصوير.

لعل من أبرز الخصائص الفنية لفتاً لنظر الدارس، هذا التحول الفني الملحوظ في لغة الشعراء الوجدانيين الذي أخذوا يبتعدون عن الديباجة التقليدية القديمة التي من أبرز سماتها التقرير والمباشرة، وهي سمة كانت طاغية على اللغة الشعرية عند الشعراء المحافظين التقليديين على النحو الذي أوضحناه في الفصل السابق.

إن اللغة الشعرية التي أصبح يكتب بها شاعر وجداني مثل عبدالله شريط، أو محمد الأخضر السائحي، أو أبو القاسم سعد الله، أو الطاهر بوشوشي تختلف اختلافاً واضحاً عن تلك التي كان يكتب بها محمد العيد، أو محمد الهادي السنوسي، أو محمد السعيد الزاهري، أو أبو اليقظان، إذ لم يعد همّ الشاعر الجزائري الوجداني مقتصراً على توصيل الأفكار إلى المتلقي، ولم تعد التجربة الشعرية تتم عن طريق التعامل مع الألفاظ تعاملاً معجمياً محضاً، كما كان الشأن عند شعراء الإصلاح، وإنما أصبح الشاعر على وعي بعملية الإبداع الشعري نوعاً ما، وعلى دراية بالفروق الأساسية بين لغة الشعر ولغة النثر، وبين موقف الشاعر، وموقف الخطيب.

إن التعامل مع اللغة عند الشاعر الوجداني أصبح خاضعاً للتيار الوجداني المتدفق في النفس، فهو في سبيل الوصول إلى هذه الغاية نراه غير مقيد بالمواصفات والقوالب الكلاسيكية المعروفة عند المحافظين.

إن طبيعة الشاعر الوجداني المتمرد على القيود، والقواعد والدلالات العقلية المحددة، جعلته يتمرد أيضاً على هذه القوالب اللغوية المتوارثة، وينأى عن الألفاظ والتراكيب ذات المعاني الذهنية الجامدة.

والشاعر الوجداني حين يأنف من التعامل مع الألفاظ والعبارات ذات الدلالة المادية المسطحة، يفضل عليها تلك الألفاظ والعبارات القادرة على إثراء تجربته الفنية الثرية بالإيحاء الفني والروحي والتي تستطيع أن تشيع حولها ظلاً ونغماً، وتضفي على القصيدة جواً أشبه ما يكون بذلك الجو الذي تضفيه اللوحة الزيتية الرائعة.

ولكي نتحقق من هذا التطور الملموس، ونقف على هذا الفارق بين الاتجاهين، نسوق بين يدي القارىء نموذجين يعالجان موضوعاً واحداً، أحدهما لمحمد العيد وهو يمثل الاتجاه المحافظ، والآخر لعبدالله شريط وهو يمثل الاتجاه الوجداني، وكلا الشاعرين يصف «الليل» ويحاول التعبير عن مشاعره إزاءه، ولكن لكل واحد منهما لغته.

يقول محمد العيد:

يا ليل طلت جناحاً ... متى تريني الصباحا
أرى الكرى صدّ عني ... بوجهه وأشاحا
أمسى علي حراماً ... ما كان منه مباحا
قد ضقت بالهم ذرعاً ... وما وجدت انشراحا
ملّت فراشي نفسي ... واستوحشت منه ساحا
كأنني رهن سجن ... لم أرج منه سراحا
كأن تحتي شوكا ... يشوكني أو رماحا... [1]

ويقول عبدالله شريط في الموضوع نفسه:

هكذا يمحّي الضياء من الأفق ويخبو، كما خبت أحلامي
ويموت الشعاع في قبضة الصمت وراء الجبال والآكام

---

(1) ديوان محمد العيد، ص 45.

وأرى الليــل قـابضـاً بيــديــه عنق الكـون، بـارداً كــالحمـام
جـاء كـاليــأس سـاكنـاً يتمشى مثقل الخطو في فؤادي الدامي
في حشـاه البعيـد يبتلع الـدنيـا فتخفى في جـوفـه المتـرامي
وتجف السمـاء من بسمـة النـو ر، فيغفـو مثقـلاً بـالـركـام
أنت مـاذا يا من يهيمن كـالمو ت على هـذه الحيـاة أمـامي؟
من دجاك الكئيب قد عصـر الدهـر سكونـاً يسير في أيـامي...[1]

فعندما ندرس اللغة التي استخدمها محمد العيد في مقطوعته نجدها تقريرية مسطحة في أغلب أبياتها، فإذا استثنينا منها البيت الأول، والعجز من البيت الثاني المشتملين على الاستعارة، والبيت الخامس والبيت السابع لما فيهما من تشبيه، نجد بعد هذا كل الأبيات تقريرية، مباشرة، والعبارات فيها لا توحي بأي إيحاء نفسي أو عاطفي، على الرغم من أن الموضوع يستدعي من الشاعر لغة تصويرية تثير المشاعر والأحاسيس.

أما اللغة التي استخدمها عبدالله شريط فهي تعتمـد التصويـر والإيحاء أساساً، فالمقطوعة في حد ذاتها عبـارة عن صورة تجسم أحاسيس الشاعر أزاء الليل، والألفاظ والتراكيب تختزن طاقة جياشة من العواطف تتفجر من خلال الأبيات فتشيع في المقطوعة جوّاً من الحيوية والحركة، والشاعر يستخدم هذه اللغة ليجسد بها مشاعره أولاً بالذات، وإحساسه هذا يطل من خلال المفردات والعبارات. كما جاء ذلك في قوله:

جـاء كـاليــأس سـاكنـاً يتمشى مثقل الخطو في فؤادي الدامي

---

(1) الرماد، ص 84.

أنت ماذا يا من يهيمن كالمو   ت على هذه الحياة أمامي
من دجاك الكئيب قد عصر الدهـ   ـر سكوناً يسير في أيامي.

بل إن الجمل المستعملة هنا كلها كذلك... «ويموت الشعاع في قبضة الصمت، وأرى الليل قابضاً بيديه عنق الكون،... في حشاه البعيد يبتلع الدنيا..» ... هذه وغيرها كلها تعابير شعرية تستخدم طريقة تجسيد المعاني المجردة بطريقة تصويرية تكاد أن تلمس باليد، والشاعر يجسد المعاني النفسية بالألوان والظلال وكأنه الرسام الذي يقرأ حساباً لكل لمسة يوردها بالنظر إليها من جانبها الجمالي قبل كل شيء. وهو بهذه الطريقة أيضاً ينجح في إثارة الإحساس الذي يمور بداخله عند المتلقي أيضاً، وهذه ميزة اللغة الشعرية ولا شك.

الخصيصة الثانية، اللغة الهامسة:

إن الشاعر الوجداني لا يملك العين التي تنتقي المنظر العاطفي المثير فحسب، وإنما هو يملك أيضاً الأذن الموسيقية الحساسة ذات الدقة البالغة في اختيار الألفاظ الشاعرية، الزاخرة بالدلالات الشعورية والجمالية.

لقد تغيرت أذن الشاعر الجزائري فلم تعد تقتصر على تلك الألفاظ الضخمة الجزلة التي يراعى في اختيارها أن تكون ذات صلة قوية بالتراث.

ذلك لأن الشاعر الوجداني بحكم ميله إلى التعبير عن عواطفه وانفعالاته، لم يعد يهمه التقيد بالتراكيب اللغوية المستمدة من التراث، ولا الاقتصار على الألفاظ ذات الصخب الخطابي التي تملأ الأشداق، وتتلاءم مع طريقة الإلقاء أمام الجمهور المستمع، وإنما الذي يهم الشاعر الوجداني قبل كل هذا، هو أن يجد اللفظة التي تنسجم انسجاماً طبيعياً مع ما يحس به داخل أعماقه، ومن ثم فإن الملاحظ هو ميل أكثر الشعراء الوجدانيين

إلى الألفاظ المؤثرة بموسيقاها الهامسة، هذه الألفاظ التي تمتلك طاقة ذاتية في إشاعة الجو النفسي الملائم حولها.

والشعراء الجزائريون الوجدانيون يتشابهون في هذا الميل، ولكنهم يتفاوتون في درجاته، ومدى إلحاحهم عليه.

فنجد اللغة الشعرية عند محمد الأخضر السائحي مثلاً، متميزة بهذه الخصيصة وتكاد تكون من أبرز صفاتها، بل إن هذه الميزة تلتصق بلغته، وتتغلب عليه حتى في تلك الموضوعات التي قد تتطلب طبيعة مضامينها لغة جزلة، ولعل اختيار السائحي كلمة «همسات وصرخات» عنواناً لديوانه يفسر لنا هذا الميل عنده، لذا فإن السائحي في ديوانه إن وفق في الهمس، فإنه لم يوفق في الصراخ، لأنه لا يتماشى مع طبعه وجبلته.

يقول السائحي في قصيدة تحت عنوان «الشاعر»

ذاهل ينظر كالحالم في الأفق البعيد
وادع النظرة، والبسمة كالطفل الوليد
في محياهُ سهوم، أو ظلال من جمود
وعلى عينيه نجوى، وابتهال، وسجود
سكن الكون وأغفى كل شيء في الوجود
وهو سهران وحيد، يرقب النجم الوحيد
هو ساحر. . .[1]

وعلى هذا النحو تتتابع الألفاظ والتراكيب، في هذه القصيدة، بل في أغلب قصائد الديوان، وهي تتميز بعذوبة موسيقاها في الأذن وبسهولة تسربها إلى داخل النفس.

(1) همسات وصرخات، ص 29.

إن السائحي ذو موهبة فائقة في اختيار الألفاظ الموسيقية الهامسة بطبيعة تركيبها مفردة أو داخل الجملة الشعرية، ففي المقطوعة السابقة تتساوق أمثال هذه الألفاظ: البسمة، سهوم، سجود، سكن الكون، سهران وحيد، يرمق في صمت، سناها سحاب.

ولا تقتصر خصيصة الهمس على استثمار ما في الألفاظ، والكلمات من موسيقى فحسب، بل إنها تتعلق أيضاً، بهذه الرقة والحساسية المرهفة التي تمكن الشاعر الوجداني من انتقاء كلماته الشفافة التي تتآلف في جو نفسي أو عاطفي منسق، وتنساب في نغم حزين أو مرح هادىء يبتعد عن الجلبة والقعقعة اللفظية كل الابتعاد.

والملاحظ هو أن السائحي لا يملك القدرة على مغادرة هذه اللغة الهامسة حتى في تلك المواقف التي تتطلب منه صراخاً ونحيباً. كأن يكون الموقف وفاة، أو فاجعة، ولنأخذ كمثال على هذا المنحى المتغلب على السائحي هذه المقطوعة التي يرثى بها الشاعر (أحمد زكي أبو شادي). يقول السائحي وهو يصف «مصرع البلبل»[1].

حبس النغمة في أعماقه	ورنا ينظر في حيرته
كيف يطوى الروض في أرجائه	لحنه الساحر في قوته
ويكف النهر عن ترجيعه	وهو كالأنسام في رقته
ثم أصغى لنسيم عابر	هدهد الأغصان في سرحته
همس اللحن الذي أنشده	ومضى يختال في خطرته
أغمض البلبل عينيه على	أمل ينساب في مهجته

(1) همسات وصرخات، ص 107.

إلى أن يقول:

مـلأ الشـاطىء شـدواً رائعـاً أغـرق الشـاطىء في لـوعتـه
وطـوى تحت جنـاحيـه أسى لـرواء ضـاع فـي أيـكتـه
لم يـزل يبكيـه حتى سكنت خـفقـة الأنـفـاس في جثتـه
فبكتـه الـطيـر في كـل الـربى إنـه قد مـات في غربتـه... [1]

إن الألفاظ والعبارات هنا تتعاون على خلق هذا الجو الهادىء، الهامس، وكأن الموقف الذي يصفه الشاعر ـ رغم إحساسه الشديد بموت أبي شادي ـ لا يتعلق بفقدان إنسان عزيز، بعد أن تحولت هذه المقطوعة لغلبة هذا الطابع عليها، إلى موكب راقص وكأنه يصف عرساً، لا يصف مأتماً، ويعبر عن الفرح والابتهاج لا عن الحزن والأسى:

والواقع أن السائحي لا يملك القدرة على استخدام الألفاظ التي تعودنا سماعها في أمثال هذه المواقف المفجعة، من صراخ، وعويل، وانتحاب، ففي وصفه للزلزال العنيف الذي أباد مدينة الأصنام[2]، وهي فاجعة أليمة ينتفض لها القلب لوعة وأسى، نجده يستخدم هذه اللغة في وصف النساء والأطفال وهم أشلاء ممزقة تحت الأنقاض. يقول:

لهف نفسي على أوانس غيـد كـالـدمى تحت هـذه الأطـلال
كم ملأن الفضاء عـطراً وسحراً حين أقبلن رائعـات الجمـال

(1) المصدر السابق، ص 108.

(2) وقع هذا الزلزال العنيف الذي أباد كامل مدينة الأصنام تقريباً في سبتمبر من سنة 1954، وليس كما جاء في ديوان السائحي في سبتمبر من سنة 1955، إلا أن يكون الشاعر كتب القصيدة بعد عام من وقوع الكارثة، وهو أمر مستبعد. انظر همسات وصرخات، ص 69.

نمن في نشوة مع الأمل الحلو | وعانقن طيفه في الخيال
وصغار مثل الملائك طهراً | قد تربوا في نعمة ودلال
ذبلوا كالورود والخطب أعمى | لا يراعي براءة الأطفال...[1]

إن بروز هذه الظاهرة في شعر السائحي جعلت بعض الدارسين يناقش السائحي في عنوان ديوان «همسان وصرخات» قائلاً عنه بأنه هامس فقط وليس بصارخ، حتى عندما يستوجب الموقف الصراخ كالفخر أو الرثاء، مستدلاً بموقف الشاعر من كارثة الأصنام حيث يقول: «... فلو لم يكن مطبوعاً على الهمس، لما ذكر الأوانس الغيد والسحر، والعطر، والجمال في مثل هذا الموقف، وهو يعدد أنواع المصابين في حادثة الزلزال الأليمة من الأطفال والشيوخ والرجال، وكان الأولى أن يذكر النساء الحوامل والمرضعات فهن أدعى إلى الشفقة وإثارة العطف في مثل هذا الموقف، ولكن الطبع يغلب الصنع في أكثر الأحيان....»[2]

لقد تعود السائحي فيما يبدو على الشعر الوجداني الذي يستخدم غالباً هذه اللغة التي تتلاءم معه. ويبدو تأثره واضحاً بالشعر الرومانسي وبشعر الشابي بصفة خاصة، ولا نشك في أنَّ دراسته بتونس ساعدته على أن يكون قريب الصلة من إنتاج شاعر تونس الذي كان يشد انتباه الشباب، ويستحوذ على ألبابهم بعوالمه وسبحاته، والدارس يلمس نفس الشابي في شعر السائحي رؤية، وتعبيراً، وتصويراً، بل إن بعض التراكيب المستخدمة عند السائحي لتدل دلالة قاطعة على مدى تأثره القويّ بالشابي، يصل أحياناً إلى حد الاقتباس ففي قصيدته الآنفة

---

(1) همسات، وصرخات، ص 68.
(2) الكلمة لمحمد الصغير الأخضري، انظر، همسات وصرخات، ص 11.

الذكر، «أنا شاعر» تلقانا هذه المصطلحات «الأفق البعيد، النجم الوحيد، الطفل الوليد، والحالم الوادع النظرة، وأنفاس العبير، وألحان الغدير، وهمس الخرير»، وغيرها من التراكيب اللغوية ذات الطبع الهامس التي تميز شعر أبي القاسم الشابي.

والواقع أن هذه الظاهرة يمكن أن يلمسها الدارس عند شعراء جزائريين آخرين درسوا بتونس، واطلعوا على شعر الشابي وتأثروا به، من أمثال عبد الله شريط، ومفدي زكرياء، وأبي القاسم سعد الله، ومحمد الشبوكي، والسائحي الصغير، وأبي القاسم خمار. وقد تكون صلة بعض الشعراء الجزائريين بالشابي صلة صداقة أيام كانت تجمعهم جلسات الأدب، وندوات الشعر في منتدى «تحت السور» كما هو حال الصلة الرابطة بين الشابي ومفدي زكرياء[1].

فقد ظهر تأثير هذه اللغة الجديدة الوجدانية الهامسة في شعر مفدي زكرياء، حتى في تلك القصائد الثورية التي تعودنا أن نسمع فيها ألفاظاً قوية جزلة، صخابة، خطابية.

ففي قصيدة «الذبيح الصاعد»[2] التي يصف فيها مفدي زكرياء صعود أول شهيد جزائري[3] إلى المقصلة في سجن بربروس، يستخدم الشاعر لغة هامسة تتصعد في نغم هادىء حزين، فتشعر بأن كل لفظة من ألفاظ القصيدة تتفجر من أعماق الشاعر لتصف هذا المشهد المريع

---

(1) لمفدي زكرياء ثلاث قصائد يتغنى فيها بصلته بأبي القاسم الشابي وصداقته وإعجابه الشديد بشعره، انظر، تحت ظلال الزيتون، الصفحات: 13، 19، 119.

(2) اللهب المقدس، ص 9.

(3) الشهيد أحمد زبانا الذي نفذ فيه حكم الإعدام بسجن بربروس في ليلة 18 جويلية من سنة 1956، وليس في سنة 1955 كما جاء في اللهب المقدس خطأ.

المؤثر الذي يهز الأعصاب فتبلغ هذه الألفاظ المنسابة في هدوء، ما لا تبلغه الألفاظ المتشنجة الصارخة. يقول زكرياء:

قام يختال كالمسيح وئيداً يتهادى نشوان يتلو النشيدا
باسم الثغر كالملائك أو كالطفل، يستقبل الصباح الجديدا
شامخاً أنفه جلالاً وتيهاً رافعاً رأسه يناجي الخلودا
رافلاً في خلاخل زغردت تملأ من لحنها الفضاء البعيدا
حالماً كالكليم، كلمه المجد، فشد الحبال يبغي الصعودا
وتسامى كالروح في ليلة القد ر، سلا ما يشع في الكون عيدا
وامتطى مذبح البطولة معـ ـراجاً، ووافى السماء يرجو المزيدا
وتعالى مثل المؤذن يتلو كلمات الهدى، ويدعو الرقودا
صرخة ترجف العوالم منها ونداء مضى يهز الوجودا
«اشنقوني فلست أخشى حبالاً واصلبوني فلست أخشى حديدا
وأمتثل سافراً محياك جلا دي، ولا تلتثم فلست حقودا.»[1]

فليس هذا المشهد الحزين المؤثر، مشهد مواجهة الإنسان اللحظات الأخيرة في حياته، هو الذي يحرك العواطف، ويهز الوجدان في هذه المقطوعة فحسب، بل لأن الشاعر وفق كل التوفيق في استخدام الأدوات الفنية التي تضافرت جميعها على تفجير هذه الأحاسيس في أعماق المتلقي، لقد استغل زكرياء كل ما في الألفاظ من طاقة إيحائية، نغماً، وصورة، ومعنى، فقدم بين أعيننا هذا المشهد المؤثر الذي قلما قرأنا شبيهاً له في الشعر الثوري الجزائري الحديث.

وفي قصيدة «زنزانة العذاب رقم 73»[2] نعيش مع مفدي زكرياء

---

(1) المصدر السابق، ص 9.

(2) اللهب المقدس، ص 20. والجدير بالملاحظة أن الشاعر يؤرخ لهذه القصيدة بأبريل

تجربة حية، حيث يصف الشاعر ما يتعرض له من وسائل التعذيب الجهنمية، من كي بالكهرباء في الأماكن الحساسة من الجسم، وغطس تحت الماء إلى حد الشرق، وضرب بالسياط حتى الغيبوبة التامة. ومع فظاعة هذه المناظر التي يقف لها شعر الرأس، يستخدم الشاعر لغة شاعرية هادئة، تنساب في تؤدة ورفق.

يقول:

يا سجن ما أنت؟ لا أخشاك تعرفني — من يحذق البحر لا يحذق به الغرق
إني بلوتك في ضيق وفي سعة — وذقت كأسك لا حقد ولا حنق
أنام مليء عيوني، غبطة ورضى — على صياصيك، لا هم ولا قلق
طوع الكرى وأناشيدي تهدهدني — وظلمة الليل تغريني فأنطلق
والروح تهزأ بالسجّان ساخرة — هيهات يدركها، أيان تنزلق
تنساب في ملكوت الله سابحة — لا الفجر إن لاح يفشيها ولا الغسق
ورب نجوى كدنيا الحب، دافئة — قد نام عنها رقيبي، ليس يسترق
عادت بها الروح من (سلوى) معطرة — فالسجن، من ذكر (سلوى)، كله عبق
سلوى أناديك سلوى مثلهم خطأ — لو أنهم أنصفوا، كان اسمك الرمق
يا فتنة الروح، هلا تذكرين فتى — ما ضره السجن، إلا أنه ومق... [1]

إن هذه المقطوعة لا تنزع الانتباه والاعجاب بموقفها الثوري فحسب، وإنما تنتزعهما برؤيتها الفنية التي تستخدم هذه اللغة الشاعرية العفوية المتأثرة إلى حد بعيد بعوالم الرومانسيين، وما يشيع في أجوائهم من التعابير الحالمة. وأجواء أبي القاسم الشابي تلقانا في ألفاظها

= 1955 والصحيح هو أبريل 1956، ولعله خطأ مطبعي. لأن وقائع حياته تدل على أنه في أبريل 1955 كان مطلق السراح ولم يكن في السجن.

(1) اللهيب المقدس، ص 21.

وتعابيرها... إنك تحس بنفس الشابي، في هذه الأبيات، والتي سبقتها، وكأنها لا تتصعد من أعماق (بربروس) أو ساحات الإعدام، ولكنها تنطلق من الأودية والسهول الخضراء، ومن مزمار الراعي، لا من سلاسل السجين، وصرخة الشهيد. فالصباح الجديد، والثغر الباسم، والملاك، والطفل، والخلاخل المزغردة، والأناشيد المهدهدة، والفضاء البعيد والفجر، والغسق، والانسياب في ملكوت الله، أليست أقرب إلى الأودية والهضاب منها إلى زنزانة العذاب؟ أليست أصدق على الشاعر التائه منها على الشاعر السجين؟...[1]

لقد استطاع بعض الشعراء الجزائريين من أمثال السائحي، وزكرياء، وشريط، وسعد الله، وباوية، أن يدركوا ما في الهمس من سحر، واستطاعوا في الوقت نفسه أن يعبروا عن مواقف ثورية وهم يستخدمون هذه اللغة، فأكسبوا لغتهم جاذبية ووقعاً خاصاً، فإن... الهمس في الشعر ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فنحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده... إن الهمس إحساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد، وهذا في الغالب لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل، وإنما هي غريزته المستنيرة ما تزال به حتى يقع على ما يريد...»[2].

الخصيصة الثالثة: تآلف مدركات الحواس:

ومن أبرز الخصائص الفنية التي سجلتها اللغة الشعرية على يد

---

(1) د. صالح خرفي، الشعر الجزائري، ص 237.

(2) د. محمد مندور، في الميزان الجديد، طبع نهضة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص 69 بتصرف.

بعض الوجدانيين، جرأتهم الواضحة على استخدام علاقة جديدة بين المفردات اللغوية، لا تعتمد العلاقة التقليدية المعروفة بين الألفاظ باستخدام المجاز كما تعرفه البلاغة العربية، تشبيهاً، واستعارة، وكناية، وإنما تقوم على نقل الألفاظ من استعمالاتها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى بعيدة، تشعر بالابتكار والجدة، وذلك باستخدام مجاز جديد يقوم على التآلف بين مدركات الحواس، والتجاوب بين المعطيات الحسية المختلفة من ألوان، وأضواء، وأصوات، ونغمات، وعطور، بحيث نراهم يستخدمون للشيء المسموع ما هو في الأصل للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم ويستخدمون للشيء المشموم ما من شأنه استخدامه للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع وهكذا، فتكثر عندهم، بذلك، هذه التراكيب التي يذهب الخيال في بنائها وتلقيها حداً بعيداً ويضفي جواً رمزياً إيحائياً مؤثراً.

والواقع أن هذا الاتجاه قد عرف انتشاراً في الشعر العربي في الثلاثينيات والأربعينيات، ولا سيما عند شعراء جماعة أبولو الوجدانيين الذين استفادوا من الأدب الرمزي الفرنسي عن طريق مباشر أو غير مباشر[1].

وقد حدد الشاعر الفرنسي «بودلير»[2] في بيت من الشعر الأسس النفسية والفنية لهذا الاتجاه في بيته المشهورة: «إن الألوان، والأصوات، والعطور، تتجاوب».

---

(1) انظر، عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، نشر المكتبة العربية، القاهرة، 1971، ص 401، أيضاً، د. كمال نشأت، أبو شادي، وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث وزارة الثقافة، القاهرة، 1967، ص 369.

(2) بودلير: شارل، (1821-1867)، وقد ظهر التوسع في مدلول الرمز لأول مرة في قصيد «مطابقات» في سنة (1857). وقد أثار ديوانه «أزهار الشر» ضجة كبيرة ويعد من أصول المذهب الرمزي. انظر، Dictionnaire Flammarion, 1981.

وهو يقصد بذلك أن لوناً من الألوان قد يحدث في النفس البشرية أثراً يتفق مع الأثر الذي يحدثه صوت معين، أو عطر معين، وهذا هو معنى التجاوب بين هذه المعطيات الحسية المختلفة. . . ولذلك دعا الرمزيون إلى استخدام صفات وألفاظ من عالم حسي إلى غيره، ولذلك رأيناهم ينقلون صفات من مجال المرئيات إلى مجال المسموعات، أو من مجال الشم إلى مجال البصر. . .[1].

ولعل عبدالله شريط يعد من أبرز الشعراء الجزائريين تمرساً على هذا الأسلوب، واستخداماً له، فإن لغته الشعرية تقوم أساساً على هذا التصور الذي جاءه، فيما نحسب، من اطلاعه الواسع على الأدب الرمزي والرومانسي وتأثره الواضح «ببودلير» وقراءته لديوانه «أزهار الشر» كما ذكر ذلك في مقدمة ديوانه[2]. ولعله أيضاً أثر من آثار «الشابي» الذي ترك بصمات واضحة في شعر شريط. فنجد شريط يستخدم هذه التراكيب المجازية الجديدة التي لم يتعود الشعر الجزائري لها استخداماً من قبله، هذه التراكيب التي لا تقف عند حدود المجاز المعروفة في كتب البلاغة القديمة من تشبيه، واستعارة، وكناية.

غير أن عبدالله شريط قد يذهب في هذا الاتجاه الرمزي أحياناً حداً بعيداً فنراه يستخدم تعابير لا تقدم للمتلقي مدلولاً وصفياً أو مجازياً دقيقاً، لأن الشاعر يبني العلاقة بين ألفاظه على أساس نفسي يستوحيه من إحساسه تجاه الأشياء التي يراها أو يسمعها أو يشمها أو يلمسها، بل ويتخيلها أحياناً.

ما الذي يستطيع أن يحدد المتلقي مثلاً من خلال هذه الكلمات:

---

(1) د. محمد مندور الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثالثة، القاهرة 1970، ص 32.
(2) انظر الرماد، ص 12.

«الشاطىء الأبدي، الجنة الحبلى، خضرة الشوك، السلاف السماوي، سراب النار، عروس الحزن، أشعث الروح، جاحظ الفكر، الهجير الحبيس، نهش التمرد، شجو الندوب، رحيق اللحن، شوك النسيم...»[1]، فإن العلاقة بين هذه الألفاظ قد تبدو غريبة، إن نظر المتلقي إليها من زاويتها العقلية، ولكنه مع ذلك قد يجد فيها إحساساً مّا لما تثيره في نفسه من حالة تشبه حالته أمام الأحلام والرؤى، والأوهام، والخيالات المجنحة.

وقد عرف الشعر العربي اتجاهاً واضحاً في استخدام هذه التعابير فاشتهرت بها جماعة أبولو، أمثال علي محمود طه، ومحمد عبد المعطي الهمشري، ومحمود حسن إسماعيل، وحسن كامل الصيرفي، وغيرهم، واشتهروا بهذا الشغف وراء أمثال هذه التعابير «الشاطىء المجهول، اللهب المقدس، وادي الجن، شاطىء الأعراف، نهر النسيان، بحر العدم، عروس البحر»، وقد وجدت هذه الجرأة في استخدام المجاز بمثل هذه الطريقة من طرف هؤلاء الشعراء هجوماً حاداً من طرف بعض المحافظين الذين رأوا فيها تجروءاً على حرمة اللغة العربية وقواعدها وتقاليدها. واعتبروا هذه الطريقة هذياناً، وخلطاً، وسخروا منها بمرارة[2].

والحق أنه ما كان ينبغي أن ينظر إلى هذا التجديد بمثل هذه النظرة ما دام المجاز من أكبر السبل التي تتسع بها اللغة وتزداد قدرتها على التعبير، وهذه الطريقة لا تعدو كونها مجازاً وإن تغير فيها على أساس النقل من مجال إلى مجال[3].

---

(1) انظر الرماد، الصفحات، 79-94.

(2) انظر، د. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص 29.

(3) المصدر السابق، ص 31.

ثم أن هذه الطريقة نجد لها تفسيراً فنياً مقنعاً لأنها تقوم على أساس العلاقة التي توجدها الألفاظ بناء على وحدة الأثر النفسي الذي تتركه هذه العلاقة في نفس الشاعر، وذلك ما نجد له تفسيراً عند أحد شعراء جماعة أبولو المشهورين بهذه الطريقة وهو محمد عبد المعطي الهمشري حيث يقول وهو يفسر معنى عبارة «السكون المشمس» «إننا عندما نجلس في بستان ساكن رأد الضحى ترتسم في عقولنا صور متفاوتة لهذه الساعة التي مرت بنا، فإذا استعرضنا صورة ملازمة لهذا السكون وهي الشمس، فلم لا يكون السكون مشمساً. . .»[1]

وفي ديوان ثائر وحب لأبي القاسم سعد الله تلقانا هذه اللغة، ولكن سعدالله إذا قيس بشريط فإنه أكثر ميلاً إلى استخدام اللغة التقريرية المباشرة. غير أنه من حين لآخر يطالعنا بمثل هذه التراكيب الرومانسية «أسأل الأرض التي تمتص أحزان المدينة. عن دم غاص إلى قاع الظلام. يخصب الأرحام كي تنجب نصراً. عيون الحزن، الجرح غدير يتنزى. في كل طريق مشنوق، في كل فراش مخنوق، أي معنى لعصير الفكر. وجداراتي الرعيفات العرق. وأزاهير الشجون ذائبات في المجامر. الحزن رحلة هوجاء، ويرف الحب والأضواء في ليلة بعث»[2].

ومن أكثر الشعراء الجزائريين المعاصرين استخداماً لهذا المجاز مصطفى محمد الغماري، ففي كل دواوينه الشعرية: أسرار الغربة[3]،

(1) د. أحمد هيكل، تطور الأدب في مصر، ص 366.
(2) انظر، ثائر وحب، الصفحات، 9-56.
(3) أسرار الغربة، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977.

نقش على ذاكرة الزمن[1]، أغنيات الورد والنار[2]، قراءة في زمن الجهاد[6]، وغيرها نجد هذه الصياغة التي تبدو في شعر الغماري من أبرز خصائصه الفنية، والغماري لا يقف في استخدام هذا المجاز الجديد عند حد، فهو يبتكر العلاقات بين الألفاظ يسعفه في ذلك خيال مجنح، وجرأة غير متناهية في التعامل مع المفردات والتراكيب.

والغماري، حين يلجأ إلى هذه الطريقة الفنية في التعامل مع اللغة إنما يفعل ذلك عن وعي فني وإدراك دقيق لأدواته الفنية، فهو يقول في مقدمة ديوانه «أسرار الغربة»: «إن الشعر تعامل مع اللغة ينمو ويتألق بمقدار سمو وتوهج المعاناة لدى الشاعر الأصيل، بمقدار عمق التجربة وأصالتها في غير ضبابية مفتعلة...»[4].

والحق إن استخدام الغماري لهذه العلاقة بين الألفاظ طالما منحت عبارته الشعرية قدرة غير متناهية على تجسيم المعنويات، وتجسيد الأشياء المجردة، حين يتوسل بهذه الكيفية إلى نقلها من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي يتمثلها المتلقي شاخصة حية، متحركة، كأن يصف غربته الروحية بمثل قوله:

أحباي طالت بي شكاتي وغربتي بدرب يدوس الليل خصلاته الغنا
كأن الظلام المر يحفر في دمي سرابا، وأوراق الأسى تثمر الحزنا
إلى م الجراح السود تعصر مقلتي، ويسكر مني الليل يفني وما يفنى
إلى م فؤوس القهر تغتال موطناً، يصيره الداء العصوف له سكنى...[5]

---

(1) نقش على ذاكرة الزمن، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1978.

(2) أغنيات الورد والنار، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

(3) قراءة في زمن الجهاد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1980.

(4) أسرار الغربة، ص 6.

(5) المصدر السابق، ص 67.

ويقول من قصيدته مأواك في الغاب:

مأواك في الغاب يا موال يؤنسني، ويزرع النور في جفني بستانا
فامسح الدمع.. غذتني منابعه حيناً، وبرعمت منها الطهر أحياناً
كم عشت في الحزن يهواني وأعشقه، حتى تنفس مثل الفجر إيماناً
سافرت فيه وكان الزاد في سفري، معاً كبرنا، وما شاخت حنايانا
وفي غدي نلتقي شوقاً بمزرعتي، فكراً تفتح آيات وقرآناً
ونسبق الحلم، نبنيه ونصنعه، وتشرب القرية الخضراء سقياناً
أرى صلاتي على الأطفال وادعة، على الربا، في ربيع العمر نيساناً
وأنت يا وطني، والله، ملء دمي فغن يا لحن يخضوضر جناحانا[1].

يتضح مما سبق كيف توسع «الغماري» في التعامل مع المجاز اللغوي وكيف باتت العلاقة التي يقيمها بين ألفاظه تمنحه المقدرة على الابتعاد الكلي عن التعبير التقليدي المباشر، فإن الألفاظ والجمل في المقطوعتين السابقتين لا تعطينا مدلولاً وصفياً مجازياً دقيقاً نقف عنده وقد وضعنا أيدينا على المعنى الذي يريد أن يصل إليه الشاعر، لأن اللغة التي اعتمدها الشاعر تفتح أمامنا آفاقاً لا متناهية من الرمز والإيحاء، إنها طريقة تذكرنا بشعر جماعة أبولو التي «تثير في النفس أحلاماً ورؤى وأحاسيس مبهمة تنتقل بنا إلى أودية خيالية بعيدة تبعث بها ذكريات بعيدة، أو تخلق علاقات بين أشياء قد تبدو غريبة...»[2].

والواقع أن «الغماري» قد أوتي مقدرة فنية، وشغفاً زائداً بالتلاعب بهذا المجاز ولا بد وأن نشير هنا بأن مبالغة «الغماري» في الأخذ بهذا

---

(1) المصدر السابق، ص 104.
(2) د. أحمد هيكل، تطور الأدب في مصر، ص 375.

الأسلوب كثيراً ما جعلتنا نفتقد المعنى المراد، والفكرة الواضحة في القصيدة، فقد يوغل في الرمز والإيحاء إلى حد لا نستطيع أن نتبين معه معنى محدداً نرسي عنده.

وقد استطاع «الغماري» أن يبهر كثيراً من الشعراء الشباب بهذه الطريقة فراحوا يقلدونه فيها، ويتتبعون خطواته، ولا سيما أولئك الذين يكونون في خطواتهم الشعرية الأولى[1].

الخصيصة الرابعة: تطور المعجم الشعري:

إن الشعراء الوجدانيين - كما سيتبين لنا هذا من خلال النصوص - يملكون جرأة واضحة في التعامل مع اللغة، ليس فيها هذا الحذر الشديد، والتزمت المتطرف، الذي لاحظناه عند شعراء الاتجاه التقليدي المحافظ.

فيلحظ في إنتاجهم استخدام مفردات جديدة لم تكن معروفة من قبل، ومن الواضح أن هذا الموقف منهم نابع من داخل هذه الأنفس الوجدانية ذات الميول الثائرة المتحررة، فقد عرف عن الوجدانيين الرومانسيين نزوع قوي إلى التحرر من القيود بجميع أنواعها، مادية كانت أم معنوية، في المجال الاجتماعي أم المجال الثقافي.

فقد رأينا من الوجدانيين الجزائريين ثورة على الحدود المضروبة حول الشعر العاطفي، وتبينا تجاوزهم للنظرة التقليدية المحافظة عند

---

(1) نلاحظ هذا الاتجاه في شعر «عياش يحياوي» الذي يبدو معجباً بشعر الغماري إلى حد المحاكاة والتقليد. وقد فصلنا الحديث عن هذه الظاهرة في مقدمة الطبعة الثانية من «أسرار الغربة» الصادر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982.

شعراء الإصلاح الذين كانوا يكتبون الشعر من منظور اجتماعي ضيق، فإذا كان هذا هو موقفهم من تخطي بعض الحواجز الاجتماعية التي كانت تحد من حرية الشاعر، فمن الطبيعي إذاً أن يكون موقفهم كذلك تجاه اللغة وهي أول عنصر يتعامل معه الشاعر أثناء التجربة الشعرية.

وما دام الشاعر الوجداني يبني رؤيته الفنية على أساس أن أصالة الشاعر تكمن في رجوعه إلى ذات نفسه، فإن أولى مظاهر الذاتية والتفرد، تتجسد في المعجم الشعري الذي يتعامل معه الشاعر وفي طريقة تعامله معه.

ولقد كان الشاعر الوجداني، رمضان حمود، في العشرينيات، من أوائل الشعراء الجزائريين تنظيراً لهذا التيار، وكان من أهم نظرياته الجريئة، نظرته الموضوعية إلى اللغة الشعرية، ودعوته الصريحة للشعراء ليجددوا نظرتهم إلى اللغة، على أساس ذاتي وجداني، تعتمد الصدق الفني، وتستجيب لروح العصر والواقع قبل أي اعتبار آخر، وذلك حيث يقول موجهاً كلامه إلى الأدباء الجزائريين: «. . . أجهدوا أنفسكم في درس لغتكم، في فهم أسرارها، في تدقيق معانيها، في إتقانها غاية الإتقان، فإذا تم لكم المراد، واستحوذتم على جانب وافر منها، انبذوا عنكم كل صلة بينكم وبين ماضيها، اجعلوها وسيلة إلى نيل مآربكم، لا غاية لا تتجاوزونها، غيروا، فننوا، وسعوا، أصلحوا، فإنكم بذلك تكونون عصراً مستقلاً منيراً ذا ميزة على غيره. . .»[1].

(1) رمضان حمود، بذور الحياة، ص 121.

غير أن عصر رمضان حمود، كان عصر استمساك بالسلفية في كل شيء، وكان الأدباء من حوله، مصلحين محافظين، ينظرون إلى اللغة العربية نظرة تقديس، مما حال دون رمضان حمود نفسه أن يطور اللغة الشعرية، عملياً، تطويراً ذا بال، ولكن جيل الشباب الذين برزوا على المسرح الشعري في أواخر الأربعينيات، استطاعوا أن يطوروا المعجم الشعري تطويراً ملحوظاً، فدخلت، بفضلهم، الشعر الجزائري، مفردات جديدة، لم تكن معروفة من قبل.

فبعد أن كان المعجم الشعري على يد المحافظين لا يخرج عن دائرة الموضوعات الإصلاحية ـ كما أوضحنا ذلك سابقاً ـ أصبح على يد هؤلاء الشباب الرومانسيين يتعامل مع ألفاظ جديدة مستمدة من الواقع المعاش أو من مشاهد الطبيعة، وعوالم الذات. ذلك لأن الشاعر الوجداني، جياش العاطفة، يتعامل مع اللغة بجرأة لا تقف دونها الحدود العرفية، والتقاليد الاجتماعية، ولا يتحكم في لغته أو معجمه أمر، سوى الخضوع لتجربته الشعرية، في حين ظل الشعراء المحافظون خاضعين للاعتبارات الدينية والاجتماعية والتقاليد التي حدّت من انطلاقهم، وحريتهم.

ولكي يتضح لنا أثر الرؤية الفنية في تطوير اللغة نقدم هنا نصّين متشابهين موضوعاً، مختلفين أسلوباً، أما الموضوع، فهو وصف مدينة قسنطينة، وأما الأسلوبان فأولهما لمحمد العيد، وثانيهما لمفدي زكرياء.

يقول محمد العيد:

تيهي بحسنك يا قسنطي وافخري   وعلى العواصم فاسحبي الأذيالا
بلد الهواء، دعوك، أم بلد الهوى   إنـي أراك لـذا وذاك مجـالا

قد ضمك الطود الأشم لصدره ... وتعطف الوادي[1] عليك ومالا
وجرى بجنبك ماؤه فكأنه ... عاف[2] يريد بجنبك استظلالا
وازدان سفحك واستطال كأنما ... هو ذيل طاووس مشى مختالا
وعلت جسورك في الهواء فأوثقت ... ما بين كلتا عدوتيك وصالا

إلى أن يقول:

يا جيرة الوادي الرهيب مناظرا ... والعذب ماء، والرطيب رمالا
وسلالة الطود الرفيع شناخبا[3] ... والضخم صخراً، والمنيع دغالا[4]
إني حللت رحابكم لا أرتجي ... إلا مودتكم قرى ونوالا[5]

ويقول مفدي زكرياء:

وانزل بدارات (سرتا)[6] مطرقاً أدبا ... فبين أضلعها آباؤنا الصيد
وامش الهوينا، ففي أحشائها أمم ... وفي جوانحها أسد مغاميد
دم الصحابة معجون بتربتها ... قد خلدتها على الدنيا الأسانيد
تياهة تزدهي عجباً بشاهقة ... من الجبال لها لله توحيد
وادي الهوا بالهوى نشوان خاصرها ... وخاصرته كأن الأمر مقصود
لدى خرير من الأمواه تحسبها ... لحناً من الخلد قد غناه داود
الكوثر العذب يحكيها ويحسدها ... وحوضها[7] الحلومثل (الحوض) مورود

(1) يريد الشاعر به وادي الرميل، وهو ذو مناظر ساحرة.
(2) العافي: الضيف.
(3) الشناخب، مفردها شنخب: رأس الجبل وأعلاه.
(4) الدغال، مفردها، دغل وتجمع على دغال، وأدغال، الشجر الكثير الملتف.
(5) ديوان محمد العيد، ص 342.
(6) سرتا، اسم مدينة قسنطينة الروماني القديم.
(7) يريد به حوض (سيدي غراب) وحوض (سيدي مسيد) اللذين تغمرهما الشلالات المتدفقة.

ونسمة مثل أنفاس الحسان سرت لطفاً، يراقصها في الروض أملود
ونـدوة الفجـر بـالتقبيـل هـائمـة تدغدغ الورد، والشحرور غـريد

إلى أن يقول:

مرعى الظبا، وعرين الأسد، لا عجب كلاهما في (جبال الوحش)[1] موجود
فكم تحرق عود في مقاصرها، وكم تحـرك في أفيـائهـا عـود
مناظر من صنيـع الله قد ملئت سحراً، وشعراً بها الخلاق معبود. .[2]

وتمضي قصيدة مفدي زكرياء، على هذا النحو، مستخدماً ألفاظاً جريئة لم يستطع زميله محمد العيد استخدامها، فإن محمد العيد حين أراد أن يصور انعطاف وادي الرميل حول قسنطينة، عبر عن ذلك بقوله:

«قد ضمك الطود الأشم لصدره وتعطف الوادي عليك فمالا. . .»

وهي ألفاظ توحي بالعطف والحنان. أما مفدي فحينما أراد التعبير عن الصورة ذاتها قال: «خاصرها وخاصرته كأن الأمر مقصود. . .». والمخاصرة لفظة جريئة قد لا يرضى عنها المجتمع المحافظ لما توحي به من دلالة عاطفية أو جنسية، فضلاً عن معاصرة اللفظة. ولا يتردد مفدي زكرياء من أن يذكر في القصيدة أيضاً، أنفاس الحسان، والمراقصة، والتقبيل، والبخور، والموسيقى، وهي ألفاظ لا يجرؤ محمد العيد المتدين المتصوف على استخدامها.

كما نلحظ تعلق العيد بالتركيبة القديمة في قوله «يا قسنطي» التي أوردها مرخّمة على الأسلوب القديم، على ما في جرسها من ثقل بينما فضل عليها زكرياء، بحسه الأدبي، كلمة «سرتا» الشاعرية. ثم أن

---

(1) جبل الوحش، غابة ملتفة الأشجار بقرب مدينة قسنطينة.
(2) اللهب المقدس، ص 263.

زكرياء نراه يتجرأ على استخدام معجم يستمده من المعتقدات الدينية التي لها حرمة وقداسة، فيشبه خرير مياه الشلالات بلحن الخلد، يغنيه النبي داود (عليه السلام)، ويصف حلاوة المياه بأنها أعذب من مياه الجنة (الكوثر العذب). ويرى ورود حوضي (سيدي مسيد) و (سيدي غراب)، كورود حوض النبي محمدﷺ، إلى آخر هذه المبالغات التي يعرف بها شعر زكرياء، ويستمدها غالباً - دون حرج - من هذه الأجواء ذات القدسية عند المسلمين. وهو أمر لا يمكن أن يجرأ عليه محمد العيد المعروف بتدينه، وورعه، وتقواه. وشتان بين الشاعرين، ذاك متحرر لا يدين إلا بالفن، وهذا محافظ يحاسب نفسه على كل لفظة يقولها، ذاك يكتب بوحي من عاطفته، وهذا يكتب وهو خاضع لعقله أو هما معاً في أحسن حالاته.

والواقع أن الشعراء الوجدانيين أمثال أبي القاسم سعد الله، ومحمد الأخضر السائحي، والطاهر بوشوشي، وعبدالله شريط، ومحمد عبد القادر السائحي، وأبي القاسم خمار، أدخلوا إلى معجم الشعر الجزائري الحديث مفردات جديدة وهم يعالجون موضوعاتهم العاطفية التي كانت شبه محظورة من قبل من طرف الشعراء الإصلاحيين مثل العناق، والتقبيل، والمناجاة، وما شابهها من المفردات التي يجد بعض الشعراء حرجاً في استخدامها.

وإلى جانب الاهتمام بالشعر العاطفي الذي دخلت معه مثل تلك المفردات المستحدثة التي لم تكن مستعملة من قبل، ظهر عند هؤلاء الشعراء شغف واضح باستخدام معجم مستمد من مشاهد الطبيعة ومناظرها. وانعكس حبهم للطبيعة في لغتهم الشعرية انعكاساً واضحاً، فأضحى قاموسهم الشعري يدور في هذا المجال ولا يكاد يخرج عنه.

ولم يكن طغيان هذا المعجم الجديد راجعاً إلى الموضوعات التي

تصف مشاهد الطبيعة فحسب، وإنما قد يكون الموضوع المعالج بعيداً كل البعد عن هذا المجال، ومع ذلك فإننا نجد الشاعر من هؤلاء لا يكاد يخرج في معجمه عن هذا الحيز. وللتدليل على ما نزعم نسوق بعض النماذج في هذا الشأن:

يقول محمد الأخضر السائحي وهو يصف فتاة عمياء.

وضاحكة الوجه كالكوكب	ثوى السحر في طرفها الأهدب
وأبهى من الورد ما قد بدا	لعينيك في خدها الملهب
كزهر الرياض تفيض العطو	ر، وتعبق بالأرج الطيب
رماها القضاء على غرة	وكم حادث في القضا مختبي
وأودى بألحاظها الفاتنات	فمالت كشمس إلى المغرب
فيا زهرة في ظلال الغصون	كمنظرها الروض لم ينجب
ذوت في الصباح وضلت روءا	ها، ولم ترث فيه، ولم تندب
وكانت لدى الروض إحدى الزهو	ر، ولكنها اليوم لم تحسب...»[1].

إنَّ قراءة عابرة تبين كيف تكتظ هذه المقطوعة بالمفردات المستمدة من مشاهد الطبيعة، الكوكب، والورد، وزهر الرياض، والعطور، والأرج الطيب، والشمس، وزهرة في ظلال الغصون، والصباح. وتمضي القصيدة كلها على هذا النحو.

وذلك هو معجم السائحي حتى في الموضوعات الدرامية، المفجعة. ومواقف الحزن والأسى[2] كما سبق أن ذكرنا.

---

(1) همسات وصرخات، ص 37.

(2) انظر مثلاً رثاءه لأحمد زكي أبي شادي، مصرع البلبل، همسات.وصرخات، ص 107. وعلى أشلاء الأصنام، المصدر السابق، ص 69.

ويقول أبو القاسم سعد الله في سنة 1956 وهو يصف مشاعره الثورية وعواطفه الغرامية من قصيدة تحت عنوان: «ثائر وحب»:

«أوراس والدماء والعرق
وصفحة السماء والغسق
والأفق المحموم، راعف حنق
كأنه وجودي القلق.
قد ظمأت عيونه إلى الفلق.
وسال من أطرافه دم الشفق.
ونجمة من الشمال تحترق
كقلبي الذي يدق، بذكرك العبق.
حبيبتي! . . .»[1].

إن الجو الرومانسي غالب على هذه القصيدة، يوحي بذلك الموقف والصور، والألفاظ، فعلى الرغم من أن سعد الله حاول في هذه القصيدة أن يكسر القالب التقليدي من حيث التفعيلة، ويبني قصيدته على نهج القصيدة الجديدة، فإنه لم يستطع أن يكسر الإطار الرومانسي الذي يبدو قوياً، ولا سيما في تجاربه الشعرية الأولى[2]، ولم تستطع مرحلة الثورة التحريرية أن تغير كثيراً من صوره ومعجمه الشعري.

---

(1) ثائر وحب، ص 48.
(2) نشير بصفة خاصة إلى قصائده الآتية:
غيوم، البصائر، ع 264، (1954/3/26).
هزار الشعر، البصائر، ع، 222، (1953/3/20).
أنشودة المزارع والحقول، البصائر، ع 317، (1955/5/6)، وقد نشرت بالديوان تحت عنوان «إنها أرضي»، ص 42.
أطياف، البصائر، ع 304، (1955/2/4).

والواقع أن هذه الظاهرة يمكن أن نجدها في قصائد أبي القاسم خمار، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي في هذه المرحلة فإن هؤلاء الشعراء الذين ألفوا الأجواء الرومانسية لم يستطيعوا التخلص نهائياً من المعجم الرومانسي.

بل إن هذا الاتجاه لم يتوقف عند جيل الأربعينيات والخمسينيات، إذ نجده يستمر قوياً متدفقاً حتى في شعر ما بعد الاستقلال وعند شعراء الستينيات والسبعينيات مثل مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، ومبروكة بوساحة، وجمال الطاهري.

نجد هذه الظاهرة في الكثير من الدواوين التي صدرت في الستينيات والسبعينيات، نجدها في «الرماد» و «ربيعي الجريح»، و «ألوان من الجزائر» و «اللهب المقدس» و «تحت ظلال الزيتون» و «الأضواء الخالدة»، غير أنها تتضح اتضاحاً قوياً، في دواوين مصطفى الغماري، «أسرار الغربة» وبقية دواوينه الأخرى.

فمن الخصائص التعبيرية عند الغماري ارتباط معجمه الشعري بمجالات الطبيعة ومشاهدها، لا يكاد يتجاوزها، فهو كثير الاستعمال للألفاظ والتراكيب المستمدة منها، وهو يتوسع في التوليد والابتكار لا يقف بهما عند حد، والغماري لا يقتصر على الأسماء والصفات، والنعوت، وإنما نجد أغلب الأفعال المستخدمة في قصائده مستمدة من هذه الأجواء الطبيعية أيضاً، يبني بها صوره، ويكون بها لغته، فتكثر عنده أمثال هذه الأفعال: «يورق، يزرع، يبرعم، يزهر، يرجف، يبحر، يشوك، تخضل، تضيء، انبثقت، غردت، تيبست، تلوب، نتعطش، يشربني، يعتصر، يمطر، تذوب، تتدفق، يرتوي، أصب، يجوب، إنسان، يغرد، يشرق...».

كما نلحظ في شعر الغماري، وعبدالله شريط ميلاً قوياً إلى استخدام الألفاظ الدالة على الألوان، فيرد في شعر الغماري اللون الأخضر بكثرة لافتة للنظر، وهو يرمز به إلى البهجة، والفرحة، والأمل، والحرية، والانطلاق، وهو يوظفه في أغلب الحالات رمزاً للإسلام وما يمت إليه بصلة، كما نراه يستعمل اللون الأسمر، والوردي، والأبيض، ليدل به على تلك الأغراض والمعاني نفسها، أما الأسود، والأحمر، والأزرق فيستخدمها الغماري عندما يريد التعبير عن الشر، والظلم، والفساد، والقهر، والحرمان، والإلحاد، والإباحية، وغيرها من هذه المعاني.

وقد ظهرت مع الاتجاه الوجداني ألفاظ جديدة راح الشعراء يدورون حولها، ويصوغون منها تعابيرهم، ويرسمون صورهم، من ذلك مثلاً لفظة «النور» وما اشتق منها، وما دار في معناها مثل الشعاع، والسنى، واللألاء، والألق، والإشراق، والفجر، والضياء، والضحى، والشمس، والنهار.

والواقع أن الرومانسيين بصفة عامة لهم ميل قوي إلى استخدام هذه الألفاظ[1] التي تعبر عندهم عن معاني الطمأنينة والابتهاج، والسرور، والأمل، وما أشبه، بينما تغدو ألفاظ: الليل، والمساء، والغروب، والظلمة، تعبيراً عن الخوف، والقلق، والتوجس، من الغد المجهول.

وهذا الميل عندهم يعبر عن إحساس متأصل في نفوسهم،

---

(1) انظر مثلاً، د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 401.

فالوجدانيون عادة يتطلعون إلى حياة يتخلصون فيها من حياة المادة، وقيود الطين، يحدوهم شوق أبدي إلى عالم الروح، ومسابح الطهارة والنور، وحياة البراءة والفطرة، وهو ولا شك، تعبير لا شعوري عن إحساس الوجدانيين المتطلعين دوماً إلى الحياة الحرة، الخائفين أبداً من السدود، والقيود، وكل ما يقف أمام تحقيق الذات.

ولقد أجرينا استقراء في أغلب دواوين الشعراء الجزائريين الذين يغلب عليهم هذا الاتجاه، فلفت نظرنا كثرة دورانهم حول هذه الألفاظ، ولم نعثر على قصيدة واحدة تخلو خلواً تاماً منها.

وإلى جانب هذه الألفاظ دخلت الشعر الجزائري لفظة رومانسية خالصة، وهي لفظة «يا ابن أمي» التي اشتهر بها أدب جبران خليل جبران، وأكثر من استعمالها المهجريون، والشابي بصفة خاصة. لقد استخدمت هذه اللفظة من طرف، مفدي زكرياء وأبي القاسم سعد الله، وعبدالله شريط. مما يدل على التأثر العميق بهذا المعجم الرومانسي المتميز. كما نجد عندهم إلى جانبها ألفاظاً كثيرة أخرى ذات طعم رومانسي خاص أمثال: التسابيح، والقربان، والأهازيج، والزغاريد، والحنايا، والمرنحة الحيرى، أو المرنحة السكرى، والفراش الحالم، واللانهاية، والشراع الهائم، والموكب المسحور، والليالي الحمراء، والكوكب المحتار، والأماسي المرنحات، إلى آخر هذه القائمة الطويلة، التي تتصل بوصف حالات الإنسان الذاتية اتصالاً وثيقاً.

الخصيصة الخامسة: ضعف الصياغة اللفظية:

لم يعد الشعراء الوجدانيون يولون الصياغة اللفظية أهمية كبيرة كتلك التي أولاها الشعراء المحافظون لها ولم تعد اللغة تجد عندهم من المراجعة، والتهذيب، والعناية، ما كانت تجده عند الشعراء

الإصلاحيين في السابق. وهذا التفاوت في العناية بالصياغة اللفظية يعود فيما نحسب إلى الرؤية الشعرية، وطبيعة التجربة نفسها في الاتجاهين.

لقد أصبحت اللغة في نظر الشاعر الوجداني جزءاً من العملية الإبداعية تولد مع الصورة، والفكرة، والنغم، والإحساس، عملية متكاملة لا يهتم فيها بعنصر دون آخر. وأصبحت الصياغة والحالة هذه تنساب بطريقة عفوية يكون الشاعر الوجداني أثناءها في شبه غيبوبة، مستسلماً لعواطفه التي تنثال عليه انثيالاً فتوحي إليه بالتالي بالألفاظ التي تجسد تجربته، دون أن يتقيد بالعقل، أو المنطق، أو يخضع للصياغة تتحكم فيه، وتوجه عمليته الإبداعية. في حين يكون الشاعر التقليدي المحافظ، الذي يولي البيان والمحسنات اللفظية، والزخارف الكلامية أهمية كبيرة، واعياً متيقظاً، مراقباً ألفاظه، ينحتها بعناية، وحذق، يكون منه ذلك أبان الإبداع، وتكون تلك حاله عندما يعود إلى قصيدته بالتهذيب، والتثقيف، والإسقاط، والانتخاب، مراعياً قواعد النحو، والصرف والبلاغة العربية، لأن الصياغة اللفظية في تصوره من أهم مظاهر القصيدة الناجحة.

وما من شك في أن استسلام الشاعر الوجداني للعواطف، والانفعالات بتلك الطريقة المبالغ فيها أثر تأثيراً سلبياً على الصياغة اللفظية في القصيدة الوجدانية.

ومن أبرز الخصائص السلبية اعتماد الصياغة في هذه القصائد على الإضافات، والنعوت، وحروف العطف، اعتماداً مسرفاً وحشدها حشداً متراكماً يزري أحياناً بقيمة القصيدة الفنية.

وقد يكون من الصعب أن نورد هنا أمثلة لهذه الظاهرة، فهي لكثرة

ورودها في أغلب النصوص الوجدانية في هذه الفترة، يسهل على الدارس ملاحظتها وتتبعها.

نجدها في أغلب قصائد عبد الكريم العقون، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي، وعبد الله شريط، وأحمد سحنون.

يقول عبد الكريم العقون من قصيدته «تباشير الصبح»[1].

هب من نـومـه يميس حسيـرا	بـاسم الثغـر، وانيَ الخـطوات
وتجلّى فـي حسنـه كعـروس	ذات حسن مـهيبـة اللفتـات
فاستفاقت هذي الحياة من الأحـ	ـلام، بعد الإغراق في الهجعات
واكتسى الغـاب حلة نسجتهـا	أنمل الصبح من سنى الومضات
والقـرى قـد تلحفت بشعـاع	ذهبي الـرؤى، جميل السمـات
وسرت في الرياض فرحـة أنس	أعلنتهـا الـطيـور بـالنغمـات
وأرى البحـر باسمـاً حين تبـدو	مشرق الوجه، واضح القسمات
كل من في الوجـود يهتز شـوقاً	لمحيـاك، يا جميـل الحياة...

وهكذا تمضي القصيدة كلها في مثل هذا الحشد المتتابع من الإضافات والنعوت، التي تضفي على القصيدة نغمة رتيبة مملة، وهي ترد غالباً في نهاية البيت قافية، أو قبل القافية.

وتلقانا هذه الصياغة المهلهلة في أغلب قصائد العقون، وقد يعود هذا فيما نحسب إلى ضعف ثقافته الشعرية.

ونجد هذه الظاهرة في قصائد عبدالله شريط أيضاً.

---

(1) تباشير الصبح، البصائر، ع 30، (1948/4/5).

ولنتابع ظاهرة اعتماده على حرف العطف أداة للربط، بطريقة مسرفة. يقول مخاطباً شعره:

يا شعر ماذا قد رويت عن المباسم والثغور
تفتر عن دنيا من النغم المجنح والحبور
وعن الجفون تغلغلت في قلبي الطرب الغرير
فأثرن فيه موجة الأحلام والحب الطرير
وعن الحنان يهدهد الأحلام في القلب الكسير
والرقة البيضاء تضمد جرح حزني بالحرير
وعن الشباب يسيل ضوءاً في الغدائر والشعور
يا شعر عن تلك التي تختال في ذهني السجين
وتميس في حلل الكواكب والأماني واللحون
وتعيش من خلف الوجود الرحب والشوق الدفين
تلك التي ملأت حياتي بالضياء وبالفتون
فتمزقت عن جفني الدامي مغاليق الدجون
تلك التي ردت شبابي من يد الدهر الخؤون
فترنمت أوتار عودي المائل الخرب الطعين...

إن عبدالله شريط يبدو مفتوناً بسحر هذه الألفاظ التي راح يحشدها في تتابع مسرف، ويصوغها بهذه الطريقة التي تعتمد الرصف بناء، مما اضطر معه الشاعر إلى الإكثار من استخدام أداة العطف، وإيراد النعوت المتتالية «المباسم والثغور، النغم المجنح والحبور، في قلبي الطرب الغرير، موجة الأحلام والحب الطرير، في الغدائر والشعور، حلل الكواكب والأماني واللحون، خلف الوجود الرحب والشوق الدفين، عودي المائل، الخرب الطعين...» وحشد النعوث، وحرف العطف،

(1) الرماد، ص 133.

والإضافات بدون ميزان من طبائع الرومانسيين المنساقين للانفعال في احتداد، وحماسة، وكأنهم لا يشفون منه إلا بالإلحاح على الألفاظ المتتالية، لأن المرادف الواحد، أو الصفة الواحدة، لا تطفىء لهم غليلاً... والرومانسيون هم كالبدائيين يعظم شأن النعوت في شعرهم لانسياقهم بحماس اللفظ وهوسه...»[1]

«... فحسب الشاعر في هذا المجال أن يبدأ بصيغة لغوية بسيطة كالإضافة مثلاً، ثم يمضي فيورد تلك الحشود اللفظية على طريقة تداعي الألفاظ، معتمداً على إيقاع تلك الصيغة في الربط بين ألفاظه التي لا يربطها في الحقيقة اشتراكها في الإيحاء بجو نفسي أو جمالي من غبطة أو حزن أو مشاهد طبيعية»[2].

وقد تنزل هذه الصياغة ببعض التجارب نزولاً مزرياً، فتسمها بالسطحية، والنثرية. ويعيينا البحث وراء الألفاظ المتراكمة والنعوت المتتالية عن لمحة فنية، فلا نخرج آخر الأمر بطائل. نضرب لهذا مثلاً، هذه المقطوعة التي يصف فيها محمد الأخضر عبد القادر السائحي حسان (القصبة) بتونس[3].

يا لذاك الشعر الكث، وتلك اللفتات.
يا لسحر النظرات، يا لحسن الخطوات.
يا لوجه مشرق كالنور، حلو القسمات
يا ابنة الحب خذي من شاعر الحب وهات

(1) إيليا حاوي، أبو القاسم الشابي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص 95.
(2) د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 409.
(3) سؤال، ألحان من قلبي، ص 14.

ودعيني أنشد الشعر، وسر النظرات
في العيون الواجمات، في الخدود النيرات
في الوجوه الحور، في دعج العيون الحالمات
في النهود الثائرات، في القدود المائسات[1].

إن النزعة الحسية، التي لا تستهويها من المرأة إلا مغريات الجسد، دفعت السائحي هنا إلى ملاحقة النعوت، في نهم فاضح فلم يستطع أن يصوغ ألفاظه صياغة محكمة فكدسها تكديساً مسرفاً. وهو أمر يجعل التجربة تطغى عليها النظرة التصنيفية السطحية، لا النظرة الانفعالية الموحية.

وقد يفتن بهذه الصياغة حتى أولئك الشعراء الذين تمرسوا على قول الشعر، ونشأوا على العناية بلغتهم الشعرية، فيقعون في هوة التكرار التي تسم التجربة بالتعميم والإطلاق، وتفقدها ميزة الجدة والابتكار، والإيحاء بما يفجىء ويدهش من الألفاظ والتعابير.

فهذا مفدي زكرياء لا يستطيع، لهذه العلة، أن يسمو بنا إلى أبعد من حدود الإضافات، والنعوت، وتراكم الألفاظ وانهمارها في سيل متتابع. وذلك حيث يقول:

اسم يا شعر، وارتفع يا نشيدي ... كالسنا، كالمنى، كلحن الخلود
واسر في العدوتين كالسحر كالإلـ ... ـهام، كالفجر، كابتسام الوليد
وتدلع بمغرب عربي ... للنهايات، للفضاء البعيد
وامض كالنسر لا ترعك حدود ... أنت فوق المدى، وفوق الحدود
أنت أغرودة الهوى والأماني ... أنت أسمى رسالة في الوجود

(1) المصدر السابق.

أنت إشراقة الحنان على القلـ ـب، وصفو اللقا وصدق الوعود
أنت زيتونة السلام، وإشعا ع الرضى، والصفا، وبشرى السعود[1]

وقد لاحظ الدارسون هذه الظاهرة عند الشعراء العرب الرومانسيين وربطوا بينها وبين ميولهم النفسية، فهم يشغفون بهذه الألفاظ «لما لها من إيحاء غامض، ودلالات غير محددة، وهي لما بينها من تقارب في المعاني والظلال لا تستلزم سياقاً فنياً أو لغوياً خاصاً كذلك الذي تستلزمه ألفاظ ذات معنى محدد تستعصي على الاندماج في سياق لا يناسب معناها أو مبناها»[2].

ونحسب أن الشعراء الوجدانيين الجزائريين، ولا سيما أولئك الذين درسوا بتونس، من أمثال، مفدي زكرياء، وشريط، والسائحي الكبير، والصغير، قد تأثروا في هذا المنحى، إلى حد كبير بطريقة أبي القاسم الشابي الذي يعد من أكبر الشعراء استخداماً لهذا الأسلوب «. . . وكأن وجدانه القلق، ومرضه، وحياته القصيرة لم تتح له أن يطيل تأمل تجاربه، ويتفنّن في رسم صوره، فآثر هذه الألفاظ المواتية التي يمكن أن يختلط بعضها ببعض في العبارة الشعرية فتعكس هذا القلق، وذلك التحول السريع عنده بين اللحظات والمشاعر. . .»[3]

ومهما يكن من أمر، فإن الفرق بين الصياغة اللفظية في القصيدة المحافظة التقليدية، والقصيدة الوجدانية الرومانسية جد واضح، وإن اللغة التي يكتب بها محمد العيد مثلاً في قوتها وسبكها، وسلامتها، لا يمكن أن تقاس باللغة التي يكتب بها غيره من جيل الخمسينيات.

---

(1) تحت ظلال الزيتون، ص 128.
(2) د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 408.
(3) المصدر السابق، الصفحة نفسها.

والواقع أن هذا التمايز بين الاتجاهين في الصياغة اللفظية لا يعد من خصائص القصيدة وتطور لغتها في الشعر الجزائري الحديث وحده، بل إنها ظاهرة طالما لوحظت من قبل الدارسين في الشعر العربي الحديث بصفة عامة.

فقد عرفت الصياغة الشعرية منذ انتشار الشعر المهجري والتأثر به، ومنذ الاطلاع على آراء جبران خليل جبران[1]، وميخائيل نعيمة[2]، من اللغة استهانة بشأن الصياغة اللفظية وعدم اعتناء بالسبك، وبناء العبارة، وذلك عقب انتشار النظرة الرومانسية القائلة بأن العبارة لا يجب أن يكون لها من الأهمية في العملية الإبداعية. ما يجب أن يكون للمعاناة الصادقة، والمشاعر الجياشة، ولعل هذا الموقف من المهجريين بصفة خاصة كان رد فعل على عصور الانحطاط التي غالت في تمجيد اللغة، وإعطائها الأولوية في التجربة الشعرية، وكأنها غاية مستقلة في حد ذاتها.

وقبل أن نطوي هذا الفصل لا بد وأن نشير هنا إلى أن تطور المعجم الشعري لم يكن في درجة واحدة بالنسبة للشعراء الجزائريين الوجدانيين جميعا، بل ان الفرق بين لغة شاعر، وشاعر آخر قد يكون في بعض الأحيان كبيراً، فإن اللغة التي كان رمضان حمود، وجلواح العباسي، يكتبون بها، تختلف اختلافاً بيناً عن اللغة التي كان يكتب بها عبدالله شريط، وأبي القاسم سعد الله، ومحمد الأخضر السائحي، مثلاً.

---

(1) يمكن الرجوع لمعرفة آراء جبران عن اللغة في المجموعة الكاملة لمؤلفات حبران الجزء الثالث، ص 246.

(2) انظر آراء ميخائيل نعيمة، في كتابة الغربال، دار المعارف، مصر، 1946، ص 85، 86، 87، 90، 113.

ونحسب أن موقف الشعراء الوجدانيين من اللغة يمكن أن يقسم إلى ثلاث فئات.

فئة كانت وجدانية الرؤية والموقف ولكنها تقليدية محافظة في اللغة، ومنها رمضان حمود، وجلواح العباسي، وأحمد سحنون.

وفئة كانت وجدانية الرؤية والموقف واللغة، ومنها عبدالله شريط، ومحمد الأخضر السائحي، والطاهر بوشوشي، وأبو القاسم سعدالله، وأبو القاسم خمار في مرحلته الرومانسية.

وفئة كانت تمزج بين الاتجاهين موقفاً ولغة ومن هؤلاء مفدي زكرياء، وأحمد معاش الباتني، وعبد الكريم العقون، والربيع بوشامة، ومحمد الشبوكي، وغيرهم كثيرون. والواقع أنه يصعب على الدارس أن يصنف الشعراء تصنيفاً دقيقاً ويصدر على كل فئة حكماً قاطعاً لأن طبيعة الظروف التي مرّ بها الشعر الجزائري لا تسمح بهذه الأحكام القاطعة، بل إن طبيعة التجارب الأدبية نفسها لا تسمح بذلك.

فنجد شاعراً محافظاً تقليدياً مثل محمد العيد آل خليفة يحاول الكتابة بهذه اللغة ذات الطابع الرمزي التي هي من خصوصيات هذه المدرسة الرومانسية، ويُدْخل تحت تأثير قراءته، فيما يبدو، للشعر المهجري مفردات جديدة لم يكن يستعملها من قبل بل كان يجد حرجاً من استخدامها في إنتاجه. فنجد عنده قصيدتين تتميزان بهذه اللغة التي هي أقرب في روحها من الاتجاه الوجداني الرومانسي من الاتجاه الذي ينتمي إليه وهو الاتجاه المحافظ البياني.

ففي قصيدة له يقدمها ابن باديس على أنها من الشعر الرمزي يستخدم محمد العيد ألفاظاً جديدة لم يستخدمها من قبل في شعره كأن يقول مثلاً:

نحن في الأنساب فتية الآداب
فافتحي الأبواب نقطف الأرطاب
من بديع الجنى
إننا أنجاب للمنى طلّاب
فاعصري الأعناب واملئي الأكواب
من رحيق المنى[1]

وفي قصيدته «يا هزاري» نراه يستخدم لفظة «الخمر» صراحة وقد وجد حرجاً من استخدامها في مسرحيته «بلال بن رباح» واستخدم بدلاً عنها «اللبن» وهو يعرف بأن ذلك يخالف الواقع العربي في بداية الإسلام. وقد أثار تحفظه هذا حمزة بوكوشة، فانتقده انتقاداً مرّاً، ورأى فيه تزمتاً لا مبرر له[2].

كان ذلك هو موقف محمد العيد في سنة 1938 حين كتب مسرحية بلال، أما في سنة 1951 فيقول مخاطباً هزاره الذي يرمز به إلى الوطن، أو الحرية أو الشعر.

عاطني كأس عقاري من عصارات ابتكاري
أنت ندماني وجاري يا هزاري
عاطني من خمرة الآمال جاما إن فيها نشوة تحي العظاما
إن فيها لي برداً وسلاماً من لظى البأس، ومن نار الخسار
وادع لي ذات الفخار... يا هزاري...[3]

---

(1) من الشعر الرمزي، الشهاب، ج 8، م 14، أكتوبر 1938)، ص 114.
(2) انظر، البصائر، ع 170، (1939/6/16).
(3) يا هزاري، البصائر، ع 170، (1951/9/17).

قد يكون هذا موقفاً طبيعياً من «العيد» المحافظ النزعة، ولكننا نجد موقفاً شبيهاً من شعراء رومانسيين حتى النخاع مثل «رمضان»، و «جلواح» اللذين يكتبان بلغة تقليدية ويستخدمان معجماً يستمد من التراث القديم أغلب مفرداته. وهذا نموذج من ذلك. يقول جلواح على لسان الجزائر:[1]

هل طي عرفك لي يا نسمة السحر	عن نازلي الكعبة الغراء من خبر
أم من حديث لهم عما به وعدوا	بني العروبة من تأسيس «مؤتمر»
فقد طالما انتظرت عيني مثولهم	في ذا الصريم على مرآة ذا القمر
واستوقفت عنهم أذني سائلة	أرواح زمزم في الآصال والبكر
فما وقفت على بشرى تكفكف لي	فوق الخدود دموع اليأس والضجر
ولا على نبأ يفتر مبسمه	عن بارق الصفو بعد الحيف والكدر
إني وئدت ولا أرجو النشور سوى	على يد النطس من فهر ومن مضر

ففي هذه المقطوعة يستخدم جلواح لغة قديمة، تتجلى في هذه التراكيب: هل طي عرفك، نازلي الكعبة، الصريم، الآصال والبكر، تكفكف، بارق الصفو، الحيف والكدر، إني وئدت، النطس، فهر ومضر، إلى آخر هذه الألفاظ، والقصيدة طويلة.

ويقول من قصيدة ذاتية أخرى:

روحي على هام النجوم ترفرف	لكن شخصي في الحبائل يرسف
قد كنت ربانا فأمسيت زورقا[2]	أسرى ولا أدري إلى أين أصرف

(1) على لسان الجزائر، الأمة، ع 102، (1937/3/9).

(2) الخلل في هذا البيت واضح في قوله فأمسيت زورقاً. حيث مزج بين مستفعلن، وفاعلاتن في بحر الكامل.

مـالي سوى يم النـوائب مسبح رهـو، ولا غيـر العنـاء مجـدف
لا شـاطيء ألقي بـأرسـائي بـه قلسي[1]، ولا الآذي[2]، بحالي يرأف
أنسـاب تحت جناح ليـل ينتني فـزعاً لـرؤيته الصبـاح ويصـدف
لا كـوكب أزجي على لألائـه فلكي، ولا هـاد يصبـح يهتف
ساد السكون فما سوى موج الأسى من حول الواحي كرعد يقصف[3].

فالألفاظ المستخدمة هنا مثل، في الحبائل يرسف، يم النوائب، مسبح رهو، قلسي، الآذى، فلكي، والقصيدة تمضي على هذا النحو لا توافق فيها بين الرؤية واللغة.

وأغلب قصائد جلواح العباسي الرومانسي النزعة تتميز بهذه اللغة الجزلة القديمة. وهو ما يجعلنا في دراسة شعر جلواح نلحظ هذا التميز في أسلوبه، فإن جلواح كان في نظرنا تقليدياً محافظاً في صوره ومعجمه الشعري، يمتاح من الأدب القديم أكثر من امتياحه من الأدب الرومانسي الحديث، فثمة فرق واضح بين أسلوبه وأسلوب عبدالله شريط، والطاهر بوشوشي، ومحمد الأخضر السائحي.

وليست هذه الظاهرة خاصة بالشعر الجزائري وحده، ففي الشعر العربي الحديث نلحظ أن كثيراً من الشعراء الوجدانيين لم يستطيعوا التحرر من القوالب اللغوية التقليدية، ولو أن مواقفهم ورؤاهم ظلت رومانسية الاتجاه، ونستطيع أن نضرب لهذه الظاهرة مثلاً، بشعر مطران خليل مطران، وعباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وبشارة الخوري، وأحمد زكي أبي شادي، وغيرهم كثيرون.

---

(1) القلس: الحبل الغليظ الذي تشد به السفينة.
(2) الآذى: موج البحر.
(3) من قصيدة، أترى لذي الويلات يا دهر غاية؟! الأمة، ع 115، (1937/3/30).

وخلاصة القول:

إن الشعراء الوجدانيين الجزائريين استطاعوا ـ على تفاوت بينهم ـ أن يطوروا اللغة الشعرية في القصيدة الجزائرية، فاستخدموا معجماً شعرياً جديداً يستقي من أجواء القصيدة الرومانسية التي تدور حول الطبيعة ومشاهدها. وعوالم الذات وما يضطرب فيها من أحاسيس ومشاعر. فابتعدوا بذلك عن المعجم الشعري القديم الذي كان يستمد ألفاظه من التراث. وتعاملوا في تراكيبهم مع اللغة تعاملاً يعتمد مجازاً جديداً لا يقوم على أساس المجاز القديم من تشبيه، واستعارة وكناية فحسب، وإنما هو مجاز يستغل التآلف بين مدركات الحواس وبذلك تميزت الجملة عندهم ببعض الخصائص التي لم تكن معروفة من قبل عند الشعراء المحافظين. كما استطاع الشعراء الوجدانيون بما يملكون من جرأة وتحرر نسبيين أن يثروا معجمهم الشعري بمفردات جديدة، واستخدامات تركيبية في الجملة الشعرية لم تكن معروفة من قبل فمالوا إلى اللغة الشعرية الهامسة التي هي أقرب إلى شعر الذات من الشعر الغيري الموجه إلى الجماهير، وبذلك ابتعدوا عن القعقعة اللفظية، والخطابية المباشرة في الموضوعات التي يعبرون فيها عن همومهم الشخصية. وأحاسيسهم الفردية أو الجمعية. وقد ساعدهم ذلك على الابتعاد عن اللغة المباشرة إلى لغة إيحائية تصويرية فحققوا بعض التطور في هذا المجال، على تفاوت واضح بين الشعراء الوجدانيين أنفسهم.

وكان هؤلاء الشعراء بلغتهم الشعرية تلك يمثلون الخطوة الأولى في طريق البنية التعبيرية الموحية التي يتطلبها الشعر باعتباره فناً جميلاً، ثم جاء من بعدهم رواد الشعر الجديد من أمثال أبي القاسم سعد الله، والطاهر بوشوشي، والسائحي محمد عبد القادر، وأبي القاسم خمار ليبنوا على أساس القصيدة الوجدانية الرومانسية قصيدة الشعر الحر،

وهم الذين فسحوا الطريق للشعراء الشباب جيل السبعينيات الذين تميزت لغتهم الشعرية تميزاً واضحاً، واقتربت أساليبهم من أساليب القصيدة المشرقية قرباً شديداً، وانعكست في تجاربهم مواصفات القصيدة الجديدة بمظاهرها الإيجابية والسلبية كما سنوضح ذلك في الجزء القادم من هذا البحث.

3 ـ اللغة الشعرية وتطورها في الاتجاه الجديد

لعل من أهم الظواهر الفنية التي شغلت النقاد والشعراء في الاتجاه الجديد اهتمامهم الواضح بالبنية التعبيرية في العمل الشعري. فإذا كانت عناية النقاد والشعراء التقليديين تنصب على الجانب الموسيقي غالباً، فإن عناية النقاد والشعراء المحدثين، أصبحت منصبة على اللغة الشعرية التي ليس المقصود منها المعجم الشعري ألفاظاً وتراكيب فحسب، بل كل ما تحتوي عليه البنية التعبيرية من توظيف الرمز، والأسطورة، والمرويات الشعبية والتراثية وما إليها.

وقد أصبحت اللغة الشعرية التي يستخدمها الشاعر المعاصر ولا سيما في الشعر الحر بمثابة العمود الفقري الذي يقوم عليه عمله الشعري، وأصبحت البنية التعبيرية محل العناية من طرف الناقد الحديث والشاعر على السواء باعتبارها من أهم عناصر العمل الشعري، فمن خلالها يستطيع الشاعر أن يحقق استقلاليته، وشخصيته وتميزه، لأن اللغة من خلال هذا المنظور تعني الطريقة أو الأسلوب الذي يتبعه هذا الشاعر أو ذاك. والطريقة أو الأسلوب لا تتحقق إلا من خلال الرؤية والإحساس، والانفعال، والتفاعل، مع التجربة، وهذه كلها تفرض استخدام لغة خاصة بالتبع.

ووعي الشاعر المعاصر بالوظيفة التي تؤديها اللغة المتطورة

المتجددة في العمل الشعري، في تجديد مستمر، وبحث دائم عن اللغة التي تجسد عنده هذا الشعور بالمعاصرة. وهذا لأن الشاعر المعاصر ـ كما أسلفنا القول ـ أدرك أكثر مما أدركه الشاعر القديم بأن أهم فارق بين الشعر والنثر ليس هو القالب الموسيقي وزناً وقافية، وإنما هو البنية التعبيرية، وذلك ما يعتبره أحد رواد التجديد في الشعر العربي أساسياً فهو لا يرى التجديد «تمرداً على الأوزان الشعرية كما يزعم صغار الشعراء والنظامون، بل تعني ثورة في التعبير ضد الجمل الجاهزة أو اللغة الصلعاء التي تخفي صلعتها بالبيان والبديع والطباق والجناس. . .»[1]

لذا كان الشعراء المعاصرون والنقاد على حد سواء يؤكدون دوماً على أن الكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة يستتبع بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن: «ليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجاً جديداً في التعامل مع اللغة»[2].

ومن ثم فإن الشاعر مطالب قبل كل أحد بأن تكون لغته مرآة تنعكس فيها صورة عصره، وأن تكون نابضة حية بروحه، وإحساسه، وواقعه، فمن خلال لغة الشاعر نستطيع أن نعرف مدى استجابة هذا

---

(1) الكلمة لعبد الوهاب البياتي، الشعب، ع (1979/5/8) نقلاً عن الأنوار اللبنانية.
وانظر أيضاً. عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت 1968، ص 38.

(2) انظر، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 174.

الشاعر أو ذاك لظروف عصره وهمومه ومشاكله وقضاياه.

من هذا المنطلق يجب أن ننظر إلى اللغة التي يستخدمها الشعراء عموديين كانوا أم أحراراً، ومن خلال التميز، والتفرد، والشخصية، نحكم على أصالة الشاعر أو تبعيته، فلا يكفي للحكم على جدة النص، وتفتحه استخدامه لتعابير أو جمل مستخرجة من الحياة اليومية الواقعية، بل أن الجدة يجب أن تكون متجسدة في تميز اللغة الشعرية بأن نجد فيها بصمات الشاعر، وصوته، وشخصيته. فإذا وقع الشاعر المعاصر أسير نص سابق لشاعر معاصر مثله، فإن هذا الشاعر لا يعتبر شاعراً مجدداً بحال من الأحوال. لأن صفة التقليد والمحاكاة تنطبق عليه باعتباره غير متميز الشخصية.

ومن هنا فإن من أكبر المشكلات التي تواجه الشاعر العربي المعاصر مشكلة التعامل مع اللغة، فهو يواجه ما يسميه البعض محنة اللغة أمام الحضارة الحديثة، كيف يتمثل الأديب أو الشاعر أصالة التراث العربي على نحو يمنحه ويمنح معاصريه قدرة التعبير عن معايشة العصر؟ وكيف يتمكن من تجسيد تجربة الانعتاق مِن بنى الأدوات الشكلية واللفظية المتعثرة في عصور الانحطاط؟[1] فثمة إذا هذه المشكلة التي اختلف الشعراء أنفسهم في مواجهتها، لأن اللغة الشعرية عند أصحاب الاتجاه الجديد لم تكن تنمو وتتطور في اتجاه الكتابة بلغة الحديث اليومي كما يرى ذلك الدكتور محمد النويهي متأثراً

---

(1) انظر، صدقي إسماعيل، نحو منطلقات جديدة في إلزام الأديب العربي، الآداب، ع 1 (يناير 1972)، ص 8-9.

ـ وانظر أيضاً، أدونيس، تجربتي الشعرية، ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس، ص 2-4.

«باليوت»[1]، بل كانت عملية نموها يتم في اتجاهات مختلفة يتعلق بعضها بنمو لغة كل شاعر بمفرده، ويرتبط بعضها الآخر بالروابط الوراثية التي تربط بين شعراء كل إقليم، أو بالروابط الثقافية الأجنبية التي تميز كل زمرة من هؤلاء الشعراء من غيرها، الأمر الذي جعل عملية نمو اللغة وتطورها لا تنتهي بالدارس إلى استخلاص خصيصة أساسية واحدة تميز لغة الشعر الحديث.[2]

إن الواقع الشعري العربي يدل على أن تطور اللغة الشعرية اتخذ له اتجاهات متعددة، قد تكون متناقضة أحياناً، منها الاتجاه المتطرف في استخدام لغة الحديث العادية إلى حد لم يعد فيه فرق بينها وبين لغة التخاطب اليومي العادي. كما يدعو إلى ذلك ويكتب «يوسف الخال» في لبنان، ومنها الاتجاه الذي ظل محافظاً على الأصالة التراثية للّغة مع منح مفرداتها قيماً ودلالات تساير العصر وتعايشه كما نجد ذلك في قصائد أغلب الشعراء الرواد أمثال نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، وأحمد عبد المعطي حجازي، وصلاح عبد الصبور، ونزار قباني، وغيرهم.

فأين يقف الشعراء الجزائريون في الاتجاه الجديد من كل هذا؟ وإلى أية مدرسة ينتمون إلى مدرسة «السياب» التراثية؟ أم إلى مدرسة «أدونيس» الانفصالية؟

نود أن نشير منذ البداية بأن تجربة الشعر الجديد في الجزائر مرت

---

(1) انظر، د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، القاهرة، 1971، الصفحات: 29-70.

(2) انظر، أحمد المجاطي، ثورة الشكل في الشعر الحديث، الآداب، ع 5، مايو 1974، ص 154.

بمراحل، وأن لكل مرحلة طابعها الذي يميزها تبعاً للعوامل والمؤثرات التي اكتنفت بها وأثرت فيها. كما أوضحنا ذلك في مكانه، فإن الطابع الذي ميز شعر الرواد مثل، أبي القاسم سعد الله، ومحمد الصالح باوية، وأبي القاسم خمار، وغيرهم، يختلف في كثير من جوانبه عن الطابع الذي ميز شعر جيل الاستقلال ولا سيما جيل السبعينيات من مثل أحمد حمدي، وعمر أزراج، وعبد العالي رزاقي، وغيرهم. وإن الخصائص التي تميز اللغة الشعرية عند أولئك ليست بالضرورة هي الخصائص نفسها التي تميز اللغة الشعرية عند هؤلاء. فإن لكل جيل تجربته، وموقفه، ورؤيته، كما أن لكل مرحلة جوانب إيجابية وأخرى سلبية، وسنحاول أن نتبين كل ذلك من خلال تعرضنا للخصائص التي تميز اللغة الشعرية عند هؤلاء وأولئك. فما هي الخصائص التي تميز الشعر في هذا الاتجاه؟

1 ـ الضعف اللغوي:

سبق أن ذكرنا أنه من أكبر المشكلات التي يعانيها الشاعر العربي المعاصر مشكلة التعامل مع اللغة أداة للتوصيل، فإذا كان الشاعر العربي يعاني من هذه المشكلة. فإن معاناة الشاعر الجزائري الذي ظلت تواجهه هذه المشكلة باستمرار وبشكل حاد تصل حد التأزم أحياناً، باعتباره يعيش في محيط ما يزال يعاني من مأساة الاغتراب اللغوي، ويكافح في استماتة في سبيل تعريب الجماهير، ورفعها إلى مستوى المتلقي المتذوق.

إن كل دراسة للجانب اللغوي في أعمال الشعراء الجزائريين، ولا سيما بعد الاستقلال يجب النظر إليها من خلال هذا المنظور، وهو ما حاولنا التعرض إليه أثناء حديثنا عن المؤثرات الأساسية في الاتجاه الجديد حيث ذكرنا أن من هذه المؤثرات التي تبدو بشكل حاد، ضعف

التعليم العربي الذي هو أحد الرواسب الاستعمارية ومخلفاته، والذي تمثل بشكل بارز في المستوى الذي انحطت إليه اللغة في الأعمال الفكرية والأدبية ولا سيما عند جيل الاستقلال.

فمن أبرز الظواهر لفتاً لنظر الدارس هبوط مستوى اللغة العربية، ولا سيما في أعمال الشعراء الشباب، الذين دخلوا الميدان الشعري بعد الاستقلال، ولا سيما جيل السبعينيات. فإن الناظر في هذه النصوص من جانبها النحوي، أو الصرفي، أو المعجمي، يأسف حقاً لما يشيع بين مفرداتها وتراكيبها من ضعف.

غير أن هذه الظاهرة لا تشمل كل الشعراء الذين كتبوا شعراً حراً في هذه الفترة، لأن الأمر هنا لا يتعلق بالقالب الذي صب فيه الشعر عمودياً كان أم حراً. وإنما هو يتعلق أولاً وقبل كل شيء بثقافة الشاعر، ومستواه التعليمي، ومدى صلته بالتراث واحتكاكه به. فثمة شعر شاب في الاتجاهين العمودي والحر يتميز بمستوى لغوي معتبر، استطاع أصحابه أن يحافظوا فيه على أصالة لغتهم، وسلامة أساليبهم، وطرق تعبيرهم، نذكر من بينهم مصطفى الغماري، ومحمد بن رقطان، وجمال الطاهري، وعبدالله حمادي، وعياش يحياوي، فضلاً عن جيل الرواد من أمثال سعد الله، وباوية، وخمار، والسائحي، فمما لا شك فيه أن هؤلاء الشعراء كانوا أكثر تمكناً من لغتهم الشعرية لأنها لغة مستمدة من أصالتهم المستوحاة من تراثهم، ولأن ثقافتهم اللغوية تمتد جذورها في الأدب العربي القديم الذي يمدها بالحصيلة اللغوية الكافية، ويجعل تعاملهم مع التراث القديم على دراية بالأساليب العربية الصحيحة وتعامل مستمر مع المفردات والتراكيب الفصيحة.

فأين يتمثل الضعف اللغوي الذي نحسبه ظاهرة مرضية؟

يتمثل هذا الضعف في الأخطاء النحوية الشائعة في أشعار بعض الشباب الذين أداروا ظهورهم للتراث من مثل أزراج عمر، وأحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي، وأحلام مستغانمي، وغيرهم ممن تكتظ بهم مجلة «آمال»، إذ يصعب على المرء أن يقرأ صفحة واحدة من دواوين هؤلاء ولا يتعثر في الأخطاء النحوية أو الصرفية التي تبدو في أغلب الأحيان فاحشة، لا يمكن التغاضي عنها، أو التغافل إزاءها.

وإذا كان من الصعب إيراد هذه الأخطاء هنا، فإننا سنقف فقط عن الشائع منها وهي التالية:

- إدخال «مهما» الاسم الشرطي الجازم لفعلين على الأسماء وهو الذي لا يدخل إلاَّ على الأفعال كما جاء في القرآن الكريم ﴿وقالوا مهما تأتنا به من آية لتسحرنا بها...﴾[1].

فيقول: «أزراج» مثلاً:

مهما المسافة ترتدي زي اللصوص،

مهما الحدود تحدني».[2]

- استخدام حرف «أن» بفتح الهمزة في مكان يستوجب كسرها مثل قوله:

وها أنني ألمح الآن كل المياه تدق السدود[3]

وها أنني أبصر الا غربة[4]

وها أنني أعشق الجرح والضوء[5]

---

(1) الآية، 132 من سورة الأعراف.

(2) وحرسني الظل، ص 109.

(3) المصدر السابق، ص 48.

(4) المصدر السابق، ص 43.

(5) المصدر السابق، ص 53.

وها أنني داخل الكتب الآن أقعي

وها أنني داخل الكتب الآن أمشي[1]

وقد ورد مثل هذا الخطأ عند «رزاقي» في ديوانه الحب في درجة الصفر، حيث يقول:

يقال أن المراحيض تعرف أوراقكم[2]

ـ تعدية الأفعال اللازمة التي لا تتعدى إلا بحرف. وهو ما نعثر عليه بكثرة ومن ذلك قول أزراج:

. . . يدفن المأساة ما بعد الحدود . . . [3]

والصواب إلى . . . أو في غيب الحدود.

. . . أجوب في الشوارع الممحوة الاسماء . . . [4]

والصواب أجوب الشوارع لأنه فعل يتعدى بنفسه.

ـ رفع ما حقه النصب أو العكس:

من ذلك قول أحلام مستغانمي:

. . . أصحيحاً صار حبي اليوم عام. . . [5] والصواب أصحيح صار حبي اليوم عاماً

. . شدوكم أجوف لا يعرف لحناً.

---

(1) المصدر السابق، ص 74.

(2) الحب في درجة الصفر، ص 66.

(3) المصدر السابق، ص 58.

(4) المصدر السابق، ص 70.

(5) المصدر السابق، ص 39.

قد تختطينا (عكاظ)...[1]. والصواب قد تحظينا عكاظاً.

كان ثوراً داخل الملعب يوماً...[2]، والصواب كان ثور. لأن كان هنا تامة.

ان معي حقائب مملوءة دموع...[3]، الصواب، ان معي حقائب مملوءة دموعاً.

وقول أزراج عمر:... عن زمان صار فيه الرأس ممدوداً وساق للسماء[4]، والصواب، ساقاً.

والواقع ان ظاهرة الوقوف على الجزم في آخر الجملة الشعرية في حالات يحب فيها النصب، ظاهرة متفشية في شعر التفعيلة حتى أصبح خطأ متجاوزاً عنه، في الشعر العربي المعاصر.

ـ إدخال حرف «لا» على فعل زال في حالة تستوجب إدخال «ما» عليه لأن «لا» تدخل على فعل زال إذا أريد منه الدعاء فقط.

ومن ذلك قول أحمد حمدي:

... وأبو نواس الماجن، لا زال يعربد...[5] والصواب، ما زال.

وقول أحلام مستغانمي:

... ولا زلت إذ يحتويني الضياع...[6]، والصواب ما زلت.

(1) على مرفأ الأيام، ص 58.
(2) المصدر السابق، ص 21.
(3) المصدر السابق، ص 85.
(4) وحرسني الظل، ص 7.
(5) قائمة المغضوب عليهم، ص 36.
(6) على مرفأ الأيام، ص 16.

وإذ هنا زائدة لأنها تعني الماضي. في حين أن الفعل زال يدل على الاستمرار.

- تعدية الفعل اللازم بحرف «اللام» وحق التعدية بإلى وهو وارد بكثرة، من ذلك مثلاً قول رزاقي:

... أسندت ظهري **للموانيء**....[1]، والصواب، إلى الموانيء.

... ناموا انني أسندت ظهري **للخطيئة**...[2]، والصواب إلى الخطيئة.

... وتسند ظهرك للكوخ...[3]، والصواب إلى الكوخ.

... وأبوك كان يمارس التجوال من وطن **لآخر**...[4] والصواب إلى آخر.

- ومن الأخطاء اللغوية الشائعة:

استخدام كلمة «دم» بتضعيف حرف الميم. وذلك ما جاء في قول أزراج:

... أنني أبصر جسراً يلبس الدمّ...[5]

... **الدم** أصل الأرض...[6]

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 69.

(2) المصدر السابق، ص 86.

(3) المصدر السابق، ص 53.

(4) الحب في درجة الصفر، ص 18، ويلاحظ الخطأ نفسه في وحرسني الظل، ص 32.

(5) وخرسني الظل، ص 54.

(6) المصدر السابق، ص 81.

. . . دمّي يحاور قيدشم . . .[1]

. . . ودمي يلاحقني هارباً منك إليك . . .[2].

واستخدام «لكن» بتضعيف حرف النون ومن حقها أن تكون مخففة ومن ذلك قول أزراج:

. . . ولكنّ ليس بعائد . . .[3]

. . . لكنّ يا حبيبتي سفينة الثوار . . .[4]

- كما استخدموا بعض الجموع استخداماً غير صحيح، من ذلك جمعهم حكاية، على (حكايا) والصواب حكايات[5]

إن ظاهرة الضعف اللغوي المتفشية في هذا الشعر تعود إلى عدة أسباب، قد يكون أهمها الاكتفاء الهزيل بالقراءات في الشعر الحديث والمعاصر والانكباب عليه دون العناية بالتراث الفكري والأدبي، وقد رأينا موقف هؤلاء من التراث، ونظرتهم الضيقة إليه، وأنفصالهم عنه[6].

وليس من شك في أن الشاعر الذي لا تمتد جذور ثقافته الشعرية في التراث تظل تجربته مهتزة، وأفكاره مترجرجة، وحصيلته اللغوية فقيرة ضئيلة. ولن يعوض هذا النقص اطلاع على الانتاج الأدبي

---

(1) المصدر السابق، ص 108.
(2) المصدر السابق، ص 93.
(3) المصدر السابق، ص 60.
(4) الجميلة تقتل الوحش، ص 34.
(5) الحب في درجة الصفر، ص 37. أيضاً على مرفأ الأيام، ص 92. أيضاً، انفجارات ص 48. أيضاً، وحرسني الظل، ص 32.
(6) انظر الفصل المتعلق بالمؤثرات الأساسية في الاتجاه الجديد، الفصل الرابع، من الباب الأول.

المعاصر، ولا المتابعة لنظريات الأدب والدراسات النقدية المتجددة. وذلك ما يؤكده الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري حيث يقول:

«... ان أديباً لم يحفظ البحتري، وأبا نواس، وابن الرومي، والمعري، وأبا تمام، والمتنبي، أو لم يدرس الجاحظ، والأخطل، وابن قتيبة، وابن الأثير، وأبا الفرج، ودعبلا، والقرآن، ونهج البلاغة، لا يمكن أن يكون شاعراً ولا كاتباً، وإن قرأ مليون رواية وكتاب أجنبي، وأن درس خمسين عاماً أساليب الشعر والأدب الغربي...»[1]

كما يرد هذا إلى أن أغلبية هؤلاء الشعراء مدمنون على قراءة الشعر الوافد من لبنان أكثر من قراءتهم للشعر الوافد من العراق، أو من مصر، أو من سوريا. وقد بات معروفاً ما آل إليه الشعر الجديد من حيث مستواه اللغوي في لبنان وكيف شوهت أصالته العربية النظريات الغربية الدخيلة التي أصبحت في المدة الأخيرة تتعمد تجاوز قواعد اللغة العربية من نحو، وصرف، وبلاغة، وعروض بدعوى التجديد المستمر[2].

هذا في الوقت الذي ظل فيه الشعر الجديد في العراق وفي مصر ولا سيما عند الرواد محافظاً على أصالته العربية المتمثلة في اللغة الفصيحة السليمة، فإن شعر السياب، أو نازك الملائكة، أو أحمد عبد

---

(1) نقلا عن، د. إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص 116.

(2) انظر مثلاً، أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، الصفحات 250-254. وانظر أيضاً: أدونيس، تجربتي الشعرية، ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس (4-8) - (ماي 1981)، ص 11. أيضاً، عن مدرسة شعرية جديدة من أهدافها «السخرية من النحو والصرف والقواعد». الحوادث، ع 1349، (1982/9/10)، ص 62.

المعطي حجازي، أو نزار قباني، يتميز دوماً بسلامة لغته، وصحة تراكيبه، وثراء حصيلته اللغوية.

2 ـ من استخدام اللغة البسيطة إلى توظيف العامية:

إن ضرورة نمو الشكل الشعري وتدرجه في التطور المستمر بدون توقف، يقتضي أن تكون لغته أول مظهر من مظاهر هذا التطور والنمو، لذا فإن القاموس الشعري القديم، والدلالات الخاصة لصيغ الأفعال، واستخدام الغريب والشاذ. لم تعد صالحة ولا قادرة على احتواء التجربة الجديدة. لما يتضمنه اللجوء إليها من فصل للتجربة الجديدة عن زمنها والزج بها في مناخ زمني غريب[1]. وكان على الشاعر المعاصر ليستطيع الوصول إلى قلوب المتلقين ويؤثر في وجدانهم أن يستخدم لغة متطابقة مع واقع الحياة المعاصرة، مستجيبة لمشاكلها، من هذه الكلمات والتعابير التي تمتلك حيوية خاصة لأنها حاضرة في وجدانهم، حية على ألسنتهم، فإن تقديم الشعر في قوالب لغوية جاهزة منحوتة من الشعر القديم أمر تجاوزه الزمن.

إن الشعراء الجزائريين ولا سيما في الاتجاه الجديد كانوا أكثر وعياً من سابقيهم في تمثل هذه المكانة التي تحتلها اللغة في العمل الشعري، وحرصهم على استخدام لغة بسيطة يعتبر من أبرز خصائص هذا الشعر، وقد تجلى هذا الوعي بصفة خاصة في شعر الرواد مثل أبي القاسم سعد الله ومحمد صالح باوية، وأبي القاسم خمار، ومحمد الأخضر عبد القادر السائحي وغيرهم.

---

(1) انظر، أحمد المجاطي، ثورة الشكل في الشعر الحديث، الآداب، ع 5 (مايو 1974)، ص 154.

فإن من أبرز الجوانب التي تفوّق بها شعر أبي القاسم سعد الله في قصائده الحرة اقتراب لغته من الذوق المعاصر، وهي تنصب انصباباً في تعابير لا تكلف فيها ولا تصنع كما جاء ذلك في مثل قوله وهو يصف واقع انفلاح الجزائري تحت نير المعمّر الفرنسي.

حتى م افترش الحصير
وأساكن الكوخ الحقير
وأساهر الحرمان والألم المرير.
وتلوك جنبي الخشونة
ويحيطني قبو العفونة
في ظلمة عمياء تطفح بالخشاش.
لا البدر يؤنسني إذا انطفأ الفتيل
لا الشمس ترحمني إذا انعدم المقيل
وأضل ملتصق البدين
بالتربة المنتاج والشجر الوريق
فإذا تكوم محصدي
ومسحت جبهتي الكئيبة
وتنفست رئتي الهواء
لم أجن غير دراهم
مشفوعة بشتائم... (1)

كما نلحظ تميز شعر محمد صالح باوية بهذه الميزة التي رسمت شعره بنكهة تفوح منها رائحة الواقع الجزائري يتمثل ذلك عنده في هذا المعجم الشعري البسيط الذي ينبض واقعية وسلاسة، وفي هذه

(1) ثائر وحب: ص 42-43.

المفردات والتراكيب التي يستخرجها «باوية» بحس فني رفيع من الحياة اليومية الجزائرية دون أن ينزل إلى لغة عامية أو سوقية كما يفعل ذلك بعض الشعراء من جيل السبعينيات. وقد استوقفت هذه الظاهرة في شعر «باوية» الناقد الدكتور محمود الربيعي حيث يقول: «فنحن لا نحس مطلقاً اننا أمام إنسان يجهد نفسه لكي يتخير مفردات وتعابير يدهشنا بها، ويحاول أن يقنعنا أن عالمه اللغوي عالم خاص، وإنما نحن أمام إنسان منا يتحدث إلينا بلغة مألوفة لدينا..»[1] ونأخذ له مثلاً هذا المقطع من قصيدة، «أعماق».

مثلما ينهل صبح في كهوف معتمة
مثلما ينسكب الإلهام في عقم العقول
مثلما يولد في التيه اخضرار بعد موت أو أفول
مثلما يولد في ليل الضلالات رسول
مثلما يكشف عن وجه آله بعد كفر أو ذهول
تفلت اليوم اختلاجاتي رياحاً وسيول
أولد اليوم مع الشمس، مع الزهر، مع الطير يغني للحقول.
أنبت اليوم بذوراً في جفون الأرض شعراً
طالما نامت حزانى في ضمير الأرض حيرى
ترقب الشمس فلو تهمس ذكرى
تعتق اليوم شكوكي، همساتي، وسوساتي، معطياتي...[2]

إن تمثل هذه الخصيصة وهي خصيصة البساطة التي تعد من أمضى أسلحة الشعر الجديد، تبرز حتى في تلك الموضوعات التي

---

(1) أغنيات نضالية، ص 9.
(2) أغنيات نضالية، ص 75.

يفترض أن يتغلب فيها لغة جزلة، قوية. ذات إيقاع ونبر عال، مثل الموضوعات ذات الصلة بتثوير الجماهير، أو المعبرة عن الإحساس الذاتي أثناء مرحلة الثورة التحريرية.

وكمثال على هذا التمثل الواعي نأخذ هذا النموذج من قصيدة أبي القاسم خمار التي كتبها إلى اخته البعيدة عنه في الصحراء الجزائرية يعبر فيها عن شوقه الطاغي إلى مسقط الرأس، وحنينه الجارف إلى ذكريات الطفولة، مصوراً من خلال ذلك في لغة بسيطة هادئة نقمته على المستعمر الذي كان السبب في معاناته هذه. يقول خمار موجهاً الخطاب إلى «يولاّ»[1]، بعد أن مرت ست سنوات على الثورة التحريرية

أختاه «يولا»
يا ليتني لو كان لي قلب صغير
يحيا مع النبض السريع كقلب طير
يحيا على حدق.. ونظرة
وجناحه يسمو ويهبط بين آونة وأخرى
من أجل نظرة
من أجل نقرة
لكنني والكبر في نفسي سيول
أخشى النزول
.... سنوات ست
والموت يقطر من دماء الشعب فاه[2]
والمدفع المجنون محموم الشفاه
وجبالنا الحمراء، «يا يولا» تحدي كالآله

---

(1) ربيعي الجريح، ص 31.
(2) الصواب القول: فوه، لا، فاه إذ لا يمكن إخضاع القاعدة النحوية للقافية.

هي للمعامع، للملاحم، للحياة
وأنا هنا أحيى بذكرى
أرنو إلى وطني وفي الأعماق زفرة
وأسير في دربي ألوب بلا اتجاه
ماذا أريد؟
فلربما يا أخت جُرجِي شئت زهرة
مسمومة الأشواك. . جمرة
محرومة الأنفاس مرّة
لأعيش خلف شرارها
لأعيش وهي لغصنها
للهيبها ودخانها
للفارس المجنون مسحور الجفون.
وأنا لدربي،
ولبرعم لا زال في أفياء قلبي
لا زال كالطفل الصغير
أتصدقين حكايتي
لا زال مبغوم النداء
يصحو بآه
وينام في مأساة قصة
كالطفل مزموم الشفاه. . .[1]

إن جيل الرواد كان على وعي بهذه الاستخدامات التي لا تبالغ في الانسياق وراء تقنيات القصيدة الجديدة على حساب المستوى

(1) ربيعي الجريح، ص 34، 36، 37.

اللغوي للغة الشعرية فهم قد أحسنوا استعمال البساطة في التعبير عن مشاعرهم، وحافظوا في الوقت نفسه على اللغة العربية سليمة القواعد، فصيحة المنطق والأداء. وهذا ما لم نلحظه للأسف في شعر بعض الشباب من جيل السبعينيات الذين بالغوا في الأخذ بالنظرية القائلة بأن لغة الشعر يجب أن تكون كلغة الحديث اليومية. تأثراً بدعوة الشاعر الإنجليزي «اليوت»[1] ومن طبق هذه النظرية من الشعراء المحدثين مثل صلاح عبد الصبور مثلاً.

توظيف العامية:

إن المبالغة في الانسياق وراء نظرية «اليوت» قد جردت التجربة عند الكثير من الشعراء من أهم عناصر العمل الشعري وهو، شاعرية اللغة، فأصبحت لغة نثرية باهتة، لا تتميز عن لغة السوق والشارع في شيء. ودخلت من هذا المنفذ إلى قاموس الشعر العربي المعاصر مفردات عامية، وتراكيب غير شعرية، وفقد كثير من الشعراء المعاصرين حس التفريق بين مفردة عربية فصيحة، وأخرى عامية سوقية.

إن أخذ أغلبية الشعراء الجزائريين من جيل السبعينيات بهذا الرأي، وحرصهم الشديد على استخدام لغة بسيطة تصدر عن واقع الناس ومعجمهم المتداول اليومي، جر أغلبهم إلى الوقوع في بعض السلبيات التي أثرت في لغتهم الشعرية فجردتها من الجمالية الفنية التي لا تسمو لغة الشعر إلا بها.

ومن ذلك لجوء بعضهم إلى إدخال مفردات عامية داخل الجملة الشعرية وقد تكون أحياناً ذات أصل فرنسي من ذلك، مثلاً: الشيك،

---

(1) انظر، د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، الصفحات: 39-44.

والبنك، والديالكتيك، والتكنولوجيا، والفواتير، والموضة. وغيرها من الكلمات التي دخلت العامية الجزائرية من طول احتكاك الشعب الجزائري باللغة الفرنسية. وكمثال على هذا الاتجاه نأخذ هذا النص لعبد العالي رزاقي من قصيدة «أطفال بور سعيد يهاجرون إلى أول ماي...»[1]

جمركي أوقف الحمال وهو يشد في يده زجاجة (ويسكي)

ويسأل الحمال عن سر الزجاجة

يختفي (الويسكي) ويبقى طعمه...

... يستيقظ الحمال

يبقى الحلم في حجم التوقع، يدخل الشرطي ينده باسمه

- كيلو

- بطاطا

ويفر حتى الحلم، لم يحلم بغير الخبز و (الفرماج)...[2]

من الواضح اكتظاظ هذا النص بالمفردات العامية، الويسكي، كيلو، بطاطا، الفرماج.

ولعل رزاقي تعمد استخدام هذه اللغة البسيطة جداً ليعبر من خلالها عن واقع الحمالين الذين لا يستخدمون لغة فصيحة، ولكن الذي نتأكد منه هو أن هذا الاستخدام أصاب التجربة الشعرية بالهلهلة ورسم البنية التعبيرية بالركاكة والنشاز.

---

(1) آمال، ع 48، (1979)، ص 39.

(2) آمال، ع 48، (1979)، ص 39.

ونجد مثل هذا الاستخدام عند أحمد حمدي أيضاً. جاء ذلك في قوله من قصائد مختلفة:

... كدست فواتير المآسي فوق جفني...[1]
... أنا حقل قمح ومدفأة
وخرائط حزن، وفاتورة الخطوات الجريئة...[2]
... لا أعرف سر الموت مجاناً
ولا هذا الديالكتيك...[3]
... يجادلون الموتى
في شرعية النظام
في إيديولوجيات المعارضين...[4]

وأحمد حمدي مولع بتكديس الاعلام الأجنبية في قصائده يعبر من خلال ذلك عن تفتحه، ووعيه، ولكن هذه التجارب تفشل في تحريك إحساس المتلقي لأنه يفتقد في لغتها النغم الموسيقي، ولمحة الإيحاء، ففي قصيدته «موعد»[5] المتكونة من عشرين جملة شعرية تتابع فيها الأعلام الأجنبية على النحو التالي.

«الأمازون، نيرودا، كلاشنكوف، أريتريا، مدريد، لوركا، أراغون، إلزا، ماياكوفسكي...».

إن استخدام الأعلام الأجنبية أمر تفرضه التجربة أحياناً، ولكن

---

(1) انفجارات، ص 5، وفواتير. جمع فاتورة التي أصلها بالفرنسية (Facture)
(2) قائمة المغضوب عليهم، ص 41.
(3) المصدر السابق، ص 13.
(4) المصدر السابق، ص 8.
(5) قائمة المغضوب عليهم، ص 99-100.

على الشاعر أن يملك الحس الموسيقي الذي يسمح له بتوظيف هذه الأعلام بأسلوب تنسجم به في الإطار العام للقصيدة، وإلا أصبحت رصفاً لكلمات أجنبية لا فرق بينها وبين الكلام اليومي العادي. أو المقال الصحفي السياسي.

أما سليمان جوادي، فيحاول أن يصوغ الكلمة ذات الأصل الفرنسي صياغة عربية حتى تنسجم مع النص كما جاء ذلك في قوله من قصيدته «أغنية لم يلحنها الشيخ إمام»[1]

... وغزا صالون داود ليغتال فتاة تَتَكَوْفَر...[2]

وإلى جانب هذه العامية ذات الأصل الأجنبي، نجد مفردات من الدارجة الجزائرية أو العربية المشرقية. يقول أزراج عمر من قصائد مختلفة:

غناؤك أدفأ من حضن «يمّا»[3] و «يمّا» هنا تعني الأم، ما الذي يضير الشاعر أن يقول «غناؤك» أدفأ من حضن «أمي» التي لا يتغير بها الوزن وهي أعمق تعبيراً وأشد حرارة.

وقوله: ... أعده فأعطيك غدوة شباكا...[4] فعلى الرغم من أن أصل الكلمة عربي ولكن استعمالها هنا عامي.

وقوله من قصيدة «انتظار» ولعله يصف حبيبته:

.... كوردة جريحة على الشفاه.

---

(1) يوميات متسكع محظوظ، ص 12.
(2) المصدر السابق، وأصل الكلمة ترجمة للكلمة الفرنسية: (Elle Se coiffe)
(3) وحرسني الظل، ص 49.
(4) المصدر السابق، ص 64، وانظر أيضاً، ص 106.

ينام فوق خدها شعاع
تحلم أن تنال بالذراع...[1]

والذراع عند العامة في الجزائر كلمة يُكنّى بها عن العنف والقوة.

إن استخدام العامية في هذا الشعر لم يقف عند حدود المفردات، وإنما تعداه إلى إدخال مقاطع كاملة من الأغاني والمرويات الشعبية. آخذاً بالتقنيات الجديدة التي شاعت في شعر التفعيلة في هذه السنوات الأخيرة. وأصبحت من فنيات البنية التعبيرية في هذا الاتجاه.

ففي دواوين «الحب في درجة الصفر» و «حرسني الظل» و «انفجارات» و «الجميلة تقتل الوحش» و «قائمة المغضوب عليهم» و «يوميات متسكع محْظوظ» و «ما ذنب المسمار يا خشبة» وفي بعض قصائد أحلام مستغانمي الأخيرة. وغيرها من قصائد هذا الاتجاه، نجد داخل القصائد الشعرية مقاطع كاملة من شعر شعبي قد يكون في الأصل أغنية شعبية، أو مثلاً سائراً، أو كلاماً يؤلفه الشاعر نفسه على طريقة الشعر الشعبي، وغالباً ما تجيء هذه المقاطع مقحمة داخل الجملة الشعرية في أول القصيدة أو في آخرها أو في وسطها. وهو أمر غالباً ما يضفي على النسيج العام للقصيدة هلهلة واضحة لا تفلح محاولة تعريب الكلمات في ربطها بالسياق العام للعمل الشعري.

وكنموذج على هذا الاتجاه نسوق هذه المقاطع من قصيدة لأحلام مستغانمي تحت عنوان «مأدبة العشاء لم تتم»[2] خصصتها لمعالجة الوضع السياسي في المغرب فأدخلت بين الجمل الشعرية هنا وهناك

(1) الجميلة تقتل الوحش، ص 19
(2) الشعب الأسبوعي، ع 22، (1975/12/6)، ص 40.

مقاطع من أغان مغربية لتضفي على تجربتها جواً شعبياً فيما نحسب تقول أحلام مستغانمي:

أبيع في محطة القطار
معطفي الوحيد
لأشتري تذكرة جديدة
لموطن جديد
(وعلاه جيتني في هذي الظروف
ظروف قاسية صعيبه
كل ساعة وقلبنا مخطوف
عايشين على أعصاب غريبة)
يسألني (. . .)
ألا تبيعي هذه العيون[1]
لكنني أقول
بيني وبينك الصحراء وانتفاضة السجون
بيني وبينك الذي لا ينتهي بقبلة في الخد
ولا بجثة «ابن بركة»[2] الممتد
ألا تبيعي هذه العيون
(وبارد وسخون يا هوى بارد وسخون
تحاميتو عليّ بزوج، أنت وأسمر اللون
وكنهرب وكتهرب حتى نعيا. . .[3]

---

(1) الخطأ هنا واضح والصواب ألا تبيعين
(2) ابن بركة، هو الثائر المغربي التقدمي، «المهدي بن بركة» الذي اغتيل في ظروف غامضة بفرنسا في السبعينيات.
(3) الشعب الأسبوعي، ع 22.

وتستمر القصيدة على هذا النحو تكتظ مقاطع الأغاني المغربية بين جملها اكتظاظاً، وتقحم بين أبياتها إقحاماً متكلفاً واضحاً.

وأحمد حمدي من أكثر الشعراء الشباب ميلاً إلى هذا النوع من البناء الشعري وقد جاء ذلك في العديد من قصائده، فهو يقول من قصيدة «انفجارات»[1] بأسلوب فيه ألفاظ السباب والشتم:

نورّي وِينْ الحَق كان نْسِيتَه
يابورجوازي، يا وِسِخ، يَا مِيتَه
إن الفقر من أرضنا نَحِّيتَه
بَسْلاَحْنا والحب نَارْ رَسَّيتَه. . .[2]

وجاء في هذه القصيدة نفسها:

«فيصخب صوتي يدحرج كل هذر
ويسبق كل كلام
الْقَهْرْ مَا يَنْفَعْشْ
والحُر مَا يَرْجَعْشْ
حتى يجِيبْ الشمس أو النَّعْش. . .»[3]

ويقول عبد العالي رزاقي من قصيدة «الخروج من المدينة»[4] واصفاً تجربة الثورة الزراعية، مخاطباً العامل المستفيد.

. . . . فتدفن في الصدر وجهك

---

(1) ديوان انفجارات، ص 46.
(2) المصدر السابق.
(3) ديوان «انفجارات» ص 48.
(4) الحب في درجة الصفر، ص 51.

وتلثم حلمة ثدي الوليد
فيرقص، يصرخ «بابا»
ويكبر في القلب «بابا»
تغني له وتردد لحناً تليداً
«غن لي يا سعيد
باش نشري لك ثوباً جديد
إذا جاء العيد...»[1]

أما أزراج عمر فيصف مشاعر الاغتراب من خلال المقطع التالي الذي ضمنه قصيدة «الهبوط إلى القصبة»[2].

... فغالبني يا بلادي الحنين
«يا رايح» لبني منصور
قُولْ الْهُمْ خَلَّاه البَابُور
وَرَاهْ فَالْقَصْبَة يَتْسَوَّلْ
وَنْشَرْ أحْزَانُوا مَنْ سُورْ لْسُورْ...»[3].

إن الركاكة في مثل هذا الاستخدام للأغاني الشعبية، أو الشعر الملحون، واضحة وهي تتجلى أكثر عندما يحاول الشاعر تفصيح بعض التراكيب الدارجة لتنسجم مع الجملة العربية الفصيحة التي تسبقها أو تلحقها داخل القصيدة. نلحظ ذلك في قول أزراج عمر السابق «وينشر أحزانو من سور لسور». وفي مثل قول رزاقي، «باش نشري لك ثوباً جديد إذا جاء العيد». وفي قول أحمد حمدي، «إن الفقر من أرضنا

(1) المصدر السابق، ص 54.
(2) وحرسني الظل، ص 35.
(3) المصدر السابق، ص 37.

نحيته» فإن العامية لا تعرف التنوين، وإن المكسورة في بداية الجملة.

فإن كان ولا بد من إقحام هذه المقاطع من اللغة الدارجة، فلتكن مدرجة في النص كما وردت في الأصل بتركيبتها العامية، ونطقها العامي. أما أن تكون الجملة الشعرية مزيجاً من الفصحى والعامية، فذلك ما يزيد النص الشعري اهتزازاً ويجعل أسلوبه ثقيلاً تعبيراً وإيقاعاً.

قد يكون الدافع إلى استخدام اللغة العامية داخل النص الفصيح المعرب دافعاً فنياً بدعوى استخدام لغة بسيطة تقترب في واقعيتها من لغة الحياة اليومية أو هي تستمد منها مباشرة كما يرى ذلك بعض النقاد المحدثين، ويدعون إليه بحماسة[1]. ولكن معايشة الواقع، واستخدام اللغة البسيطة لا تعني استخدام لغة الحديث اليومي العادي المجرد من الإيحاءات الفنية بحيث يغدو لغة نثرية باهتة، قد يكون هذا الاستخدام سليماً عندما يحمله الشاعر فكرة معينة عميقة أو دلالة فنية نمت داخل التجربة الشعرية نمواً طبيعياً في شكل صورة إشارية أو رمز، أو إيحاء، أما أن تجيء مقحمة داخل النص على النحو الذي رأيناه في الأمثلة السابقة لمجرد الرغبة في التجديد بتقليد بعض الفنيات الحديثة من تركيب (أو مونتاج) فذلك ما يضعف التجربة فنياً قبل أن يسيء إليها لغوياً.

وكمثال على هذا الاستخدام الذي نحسبه موفقاً هذا النموذج من قصيدة لحمرى بحري تحت عنوان «الإرادة ـ الأمل» وهو يصور الطفولة

---

(1) يقول الدكتور محمد النويهي «إن لغة الشعر مهما يكن نصيبها من الاتقان، والإجادة والتخيير، والتنظيم، وهو أمر لا ننكره، مصدرها الحق هو اللغة الطبيعية الحية فيما يتحدث به الناس في واقع حياتهم. . .» قضية الشعر الجديد، ص 43.

البائسة، وما تعانيه من مجتمع العواصم المادي الذي تضيع في ضجيجه كل معاني الرحمة والشفقة. وقد صور هذا من خلال طفل بائس فقير يتجول بقفته داخل المقاهي والحانات ليبيع «الفول السوداني» أو «حميميص» في سياق درامي مؤثر: يقول بحري:

ليس للحب حذاء
هكذا قال الذي يأتي مع الريح
على صدر سحابة
ناسجاً جرح المسافات على الطوب
خصر غابة
لوجوه تتحدى صبر أيوب
تلبس العرى رداء
كل ما قلناه يا أمي هراء
ليس للحب حذاء
ليس للحب قميص
ولد يحمل قفة
يدخل الحانات قفة
حميميص! حميميص! حميميص!

تسقط الخيبة قفة
تسقط الدمعة قفة
ويضيع الصوت في رنة كأس
حميمص! حميميص! حميمي!...[1]

إن الكلمة العامية هنا «حميميص!» منسجمة مع النص إيقاعاً ولغة

---

(1) ما ذنب المسمار يا خشبة، ص 101.

وهي وحدها تحمل شحنة انفعالية، وتصور بطريقة إيحائية ما يهدف إليه الشاعر من إبراز معاني الشقاء، والفقر، والضياع. على أن الأخذ بهذه النظرية التي تـرى أن لغة الشعر الجديد، يجب أن تكون بسيطة قد لا يكون مبرراً كافياً أو رأياً مقنعاً. إذا أخذنا بعين الاعتبار بعض التجارب الرائدة في الشعر الحر، وهي تجارب تتميز بلغة عربية أصيلة، وتتفوق في هذا الميدان تفوقاً ملحوظاً، ومن خلالها نتأكد بأن لغة الشعر الجديد لم تكن كلها قريبة من لغة الحديث الحية، فإن شاعراً مثل، بدر شاكر السياب، ظل حريصاً على استخدام لغة عربية فصيحة سليمة، فإن هو حاول أن يسلك مسلك غيره بالاقتراب من لغة الحديث الحية اليومية نص على ذلك، كما فعل في مقدمة قصيدته (أغنية في شهر آب)[1]. حيث حقق ذلك فعلاً[2]. ولكن دون أن يـنزلق إلى لغة عامية أو نثرية.

ولعل وجه الصواب في هذه القضية هو ألا يتدنى الشاعر إلى استخدام لغة عامية يستمد مفرداتها وتراكيبها من لغة الحياة اليومية كما يدعو إلى ذلك جماعة مجلة «شعر» البيروتية وعلى رأسهم يـوسف الخال[3]، ولا أن يترفع ابتغاء لغة غريبة عن العصر تقعراً وتفاصحاً كما يصر على ذلك بعض المحافظين المتعصّبين[4]. وإنما على الشاعر أن يتخذ بين النظرتين المتطرفتين أسلوباً وسطاً باستخدام لغة تنمو مع

---

(1) انظر، ديوان أنشودة المطر، نشر، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص 22.

(2) انظر، أحمد المجاطي، ثورة الشكل في الشعر الحديث، الآداب، ع 5 (مايو 1974)، ص 115.

(3) انظر، أدونيس، رسالة إلى يوسف الخال، زمن الشعر، ص 275-290.

(4) من هؤلاء الذين هاجموا كل تجديد في اللغة الشاعر التقليدي عزيز أباظة في مهاجمته لتيار التجديد في لغة جماعة أبولو، انظر، د. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص 110.

التجربة وتنسجم معها «فإن دور الشاعر الأصيل هو أن يرتفع بلغة الكلام بدءاً مما سمعته أذناه من تراكيب ، ونبرات ، وأنغام ، وإيقاعات ، ثم يزيدها شحذاً وصقلاً ، ويزيدها تركيزاً وشحناً ، وبهذا تصل كلمات اللغة في الشعر أقصى غناها. . .»[1] وليحذر الحذر كله من الوقوع في فخ اللغة العامية .

ومن المظاهر السلبية في لغة هذا الشعر المبالغة في استخدام لغة بسيطة مستمدة من الواقع اليومي، أحياناً، باستخدام ألفاظ، وتراكيب يستخدمها الناس أثناء قضاء حاجاتهم اليومية. فإن هذا الاستخدام انزلق بهذه اللغة لأن تصبح لغة نثرية مسطحة لا إيحاء فيها ولا حياة. بل هي أشبه بالكلام العادي الذي لا يتميز بأية مسحة شعرية . من ذلك مثلاً قول عبد العالي رزاقي من قصيدة «رباعية ممنوعة التداول. . .»[2]

. . . ينبغي أن نترك الدار لمن يسكنها
فالراتب الشهري لا يكفي
لكي تسكن داراً مثل غيرك. . .[3]

فأي إيحاء في قوله السابق أو في مثل قوله:

كل ما أعرفه يا أصدقائي
ان أشعاري عن الثورة
والثورة في أعماقي الآن
قصيد

---

(1) د. محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد، ص 115.
(2) الحب في درجة الصفر، ص 79.
(3) المصدر السابق، ص 84.

لحنته جبهة التحرير يوماً للجزائر...[1]

أو في قوله من «أغنية إلى مستفيد».

... أعيد كتابة تاريخ أمي

- ومن هي أمك

يسألني واحد من بلادي

أغيب عن البال في لحظة الرد لكن صوتي ينثال بين شفاه رفاقي

- إذا جئت يوماً إلى الحقل تعرف من هي أمي...[2]

وتتجلى هذه النزعة في القصائد السياسية التي كثيراً ما اختلط الأمر فيها على بعض الشعراء المعاصرين فظنوا أن الواقعية الثورية هي رصف لألفاظ الشعارات والمصطلحات السياسية أو الإيديولوجية، ففقدت اللغة الشعرية على أيديهم ميزتها الجمالية، وأصبحت شبيهة بلغة الصحف اليومية، والمنشورات السياسية، والأمثلة على هذا الاتجاه في الشعر الجزائري الجديد كثيرة، ولكننا سنكتفي هنا بإيراد بعض الأمثلة للشعراء الذين يعدون من رواد هذا الاتجاه، يقول رزاقي:

الصمت خيانتنا

الحزن هزيمتنا

الصبر مآسينا

الفرح الرسمي جريمتنا

والخائف منكم

من لا يعرف ثمن العرق المتصبب من جبهة فلاح آسيوي أو إفريقي

والخائن منا.

---

(1) المصدر السابق، ص 34.

(2) المصدر السابق، ص 42.

من لا يعرف طعم الخبز الصاعد في سلم أسعار التجار. . .[1]

إن الانسياق وراء البساطة تجر الشاعر أحياناً إلى الوقوع في خطأ فادح فيصبح شعره لغة مباشرة لا إيحاء فيها، وإنما هي لغة خطابية لا تختلف من هذه اللغة التي نجدها في بعض القصائد التقليدية في شيء، ومن ذلك هذا النموذج لرزاقي:

أخي لماذا لا نفيق من سباتنا العميق
إلى متى ونحن سائرون في الدرب العتيق
حتى م يا رفيق
أخي الطالب والعامل والفلاح
تعال نبحث عن إطار
عن مبدإ يقاوم التيار
تعال. . هذه يدي أمدها إليك من جزائر الثوار
هلم نتحد
يداك في يدي إلى الأبد. . .[2]

ويقول أحمد حمدي من قصيدة: موعد:[3]

حين تحلم طفلة
في حوض «الأمازون»
ومن أشعار «النيرودا»
تنفجر قنبلة موقوتة
يتحرك قلب العالم

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 156.
(2) المصدر السابق، ص 20-21.
(3) قائمة المغضوب عليهم، ص 99.

ينفض قيح القرن العشرين
حين تدندن في مرتفعات «الجولان»
«كلاشنكوف»
ويرتفع العلم الوطني
على أسوار «أريتيريا»
يمتليء العالم بالثوار
تحبل هذه الثورة
تضحك أشعار «الناظم»
يتغنى في مدريد «لوركا»
«وأراغون» يعانق «إلزا»
ويعزف «ماياكوفسكي»
ألحان الحرية...»[1]

ويقول الشاعر نفسه من قصيدة تقاسيم عن الثورة العربية:

فلسطين: فلسطين لا تيأسي كل آت قريب.
ظفار: يا صوتاً يهدد في ظفار
أنت لأنت حمم النار
أحرق كل ذيول العار
وأملأ وطني حرية
أيريتريا: أيها الوجه الذي غاب طويلاً
عُدْ رياحاً ورعوداً عاصفة
فالذي خان جماهيرك
أمسى في مهب العاصفة...[2]

(1) قائمة المغضوب عليهم، ص 99-100.
(2) المصدر السابق، ص 65-66.

فأي نبض شعري في هذه اللغة النثرية التي لا تحمل أية شحنة إنفعالية. إن الحديث عن هذه القضايا المصيرية يتطلب لغة مساوية لها في الحيوية والحرارة. وأي نبض شعري في رصف الأعلام في مثل هذا الحشد المتراكم. إن الموضوع الثوري مهما يكن جليلاً عظيماً، لن يرتفع بالعمل الشعري إلى مصاف الإبداع ما لم تكن لغته الشعرية مستوفية للشروط الفنية، لأن القصيدة لا يشفع فيها لدى المتلقي ما تحتوي عليه من شعارات ثورية تقدمية، وإنما الذي يشفع فيها ما تحتوي عليه من أصالة فنية، ذلك «لأن قيمة أي أدب نضالي أو ثوري. لا تتقرر ثورته بالمضامين التي يطرحها، بقدر ما تتحقق بالتكامل الابداعي فيه، أي مضمون ثوري في شكل ثوري جديد، فالانفعال بمشكلة التغيير انفعال شامل، والكتابة التي لا تنفعل بالمشكلة انفعالاً شاملاً مضموناً وأداء تظل كتابة ناقصة أو غير ثورية. . .»[1]

3 ـ اللغة البذيئة:

إن المعجم الشعري عند بعض شعراء الاتجاه الجديد يتدنى أحياناً إلى استخدام مفردات لغوية بذيئة تحوم حول أجواء الرذيلة، والعهر، والانحراف. وتتجرأ في الافصاح عن الرغبات الجنسية المكبوتة بألفاظ، وتعابير ليس فيها سمو الشعر ولا مثاليته.

وينحط معجمهم الشعري إلى استخدام ألفاظ السباب والشتيمة في أسلوب يتجاوز كل حدود اللياقة والأدب مستخدمين تعابير تثير الاشمئزاز والنفور في نفس المتلقي. فترد في قصائدهم أمثال هذه التعابير: المضاجعة، فض البكارة، الجماع، البول، الغائط، المخاط،

(1) طراد الكبيسي، موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي، ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس، 1981، ص 20.

إضافة إلى كلمات الهجاء والسب مثل: الكلاب، الجرذان، السلاحف، الذباب، المومس، اللّواط، اللقطاء، الخنزير، الخفاش، الصراصير، وغيرها من الكلمات التي يجب أن تترفع اللغة الشعرية عن التصريح بها.

يقول عبد العالي رزاقي:

... ضاجعت غيرك في الغياب
وكنت أحترف الخيانة كي أحبك أكثر
عانقت حتى النشوة الكبرى سواك
لكي أحبك أكثر...[1]
... ويصير أشرفنا كمومسة تفتش عن زبون...[2]
... يتقدم شيخ قبيلتنا فيفض بكارتها...[3]
... تعال نفض بكارة أحلامنا...[4]
... يساورني الشك حين يجامعك الفقراء
ولا تنجبين سوى (كربلاء)...[5]

ويقول متكلماً عن الشهيد:

... ويأخذ شكل الذي غاب في العرس كيلا يفض بكارة
أخته وهي تزف إليه...[6]

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 45.
(2) المصدر السابق، ص 28.
(3) المصدر السابق، ص 63. وانظر أيضاً وحرسني الظل، ص 102.
(4) المصدر السابق، ص 12.
(5) آمال، ع 48، (1979) ص 37 من قصيدته «أطفال بورسعيد».
(6) الحب في درجة الصفر، ص 83. وانظر أيضاً المصدر نفسه، ص 104، 138.

وفي ديوان «يوميات متسكع محظوظ» تصدمنا هذه اللغة المتجردة من كل إحساس حيي، ويفاجأ القارىء بتعابير غاية في التجاوز لكل الأعراف، والتقاليد، والأخلاق. وتكثر هذه الاستخدامات في قصيدة «ما سر القمة يا أماه»[1] و «الازدواجية»[2].

يقول سليمان جوادي وهو يصف إحدى نزواته الجنسية:

... أتذكر اني في الليلات الصيفية
أتوسد عنزاً في البيداء، أمارس تلك السرية
وأشق طريقاً للأحلام...[3]
... يجتاز الجرح حدود الجسم
... يجامع جوهرتي
تتولد جوهرة تتحطم...[4]
أشتاق أجامع مومسة
يحنو الإبداع لها والخالق والبشر
فعلى شفتيها يا أمي أرتاح وأنتظر
وعلى فخذيها يا أمي كالخائن أنتحر...[5]

لا بد وأن يكون المرء وقحاً ليخاطب أمه هكذا، ولكن «جوادي» فيما يبدو، يفرغ أوجاعه وهمومه، وحقده وغضبه، وكل ما يعتمل في قلبه من عواطف مضطربة، وما يتلوى في نفسه من عقد مادية أو معنوية،

---

(1) يوميات متسكع محظوظ، ص 15.
(2) المصدر السابق، ص 41.
(3) المصدر السابق، ص 19.
(4) يوميات متسكع محظوظ، ص 20.
(5) المصدر السابق، ص 23.

في هذه اللغة المنفرة التي تصل أحياناً حدوداً بعيدة بتجاوزها كل القيم الأخلاقية والدينية. ولم نر من بين الشعراء الجزائريين له مثلاً فهو يستخدم أسلوباً جريئاً في النيل من الذات الإلهية يعبر من خلاله عن غضبه العارم، وسبه لكل القيم والمواصفات الاجتماعية والدينية. ويضمّن في أثناء ذلك آيات من القرآن الكريم. إمعاناً في السخرية والتهكم من القيم الدينية، والتاريخ الإسلامي[1].

ونسوق له هذا النموذج من قصيدة «الإزدواجية» حيث خيل إليه بأنه إلّه جالس على العرش ينظر إلى الأمة العربية بازدراء، ويصب عليها كل ما يملك من نعوت الاستصغار والاحتقار.

. . . جلست على العرش والأمة العربية في حفرة عرضها الحزن والعار
في حفرة عرضها العفو والكذب الباطن المستساغ
جلست على العرش والراقصات أمامي
يصيرن من تفلتي أنهراً وبحاراً
ومن غائطي أنجماً وبدوراً
. . . رجعت إلى العرش أيقنت إني المقيم.
وأيقنت أني السميع العليم، المجيب، الغفور، الرحيم، الشديد العقاب
ومالك كل الرقاب. . .[2]

ويقول من القصيدة نفسها:

رجال الجمارك يستجوبون ويستمعون لأجوبة الرجل

---

(1) المصدر السابق، الصفحات: 18، 22، 24، 28، 29، 42، 43، 44، 45، 49، 53، 55، 56، 63، 69، 70، 71.
(2) المصدر السابق، ص 44.

العربي الملطخ بالعار والأزمات ـ رجال الجمارك يستشهدون
بقولي، وقولي
خليط من الصدق والكذب المستمد من الوطن العربي المجيد
العتيد التليد.
رجال الجمارك لا يؤمنون برب ورب لقيط تزوج آباؤه بالسماوات
والأرض والفكر واللامكان. . .[1]

ويقول وهو «يشق طريقاً للتفكير وللتدبير وللتحرير»:

أشوه وجه الأرض
أشوه وجه الله
وأشرب خمراً في أقداح فضية. . .[2]
مخطيء هذا الذي يدعى قدر
مـذنب هذا الذي يدعى قدر
كان في النية أن نلقي بسيف ابن الوليد
كان في النية أن نمحو أخبار عمر. . .[3]

والأمثلة على هذا الاتجاه عند «جوادي» كثيرة، وهي تمثل المدى البعيد الذي وصل إليه هذا الأسلوب الشعري من التدني والانحطاط. بعد أن فقد قيمه، ولم يعد يتحكم لغير هواه، بدعوى تفجير اللغة أو اختراق جدار اللغة، وغيرها من الدعاوى التي يبثها فكر دخيل وهو يهدف إلى تفجير هذه الأمة من داخلها. وهذا الاتجاه عند جوادي يوضح إلى أي مدى كان تأثير أمثال نزار قباني قوياً في لغة هؤلاء

---

(1) يوميات متسكع محظوظ، ص 42.
(2) المصدر السابق، ص 19.
(3) المصدر السابق، ص 9.

الشعراء الشباب الذين أحسنوا محاكاته في لغة السب والشتم التي يتميز بها شعره الهزائمي بعد النكسة.

أما أزراج فيملك موهبة في توظيف المفردات المنفرة يعبر من خلالها عن سخطه وغضبه، الذي لا ينتهي، وهمه الكبير الذي جعله «يحمل الحزن صليبا» وهو يورد في قاموسه الشعري أمثال هذه الكلمات: روث البغال، القمامة، الخنازير، الذباب، الغائط، القمل، الزانية العقيمة، العناكب السقيمة، المومس. وقد جاء مثل ذلك في قوله:

... لصوتي سياج
متى يركض النهر فيه
ويجرف روث البغال
بقايا قمامة
ذباباً يطن على غائط
باسم ثورتنا الزاحفة...[1]

ومثل قوله:

أراك يا مدينة
زانية تفتح رجليها لكل عاهر وفاسق...[2]

وقوله:

العالم الخنزير يفقأ عين الشمس...[3]

(1) وحرسني الظل، ص 38.
(2) الجميلة تقتل الوحش، ص 61.
(3) المصدر السابق، ص 33.

وقوله:

أنا لا أقول (نموت نموت ويحيا الوطن)
لأن الخنازير تسكنه بعدنا يا زمن... [1]

وقوله مخاطباً صديقاً وفياً بهذه اللغة الغريبة التي تبعث على الاشمئزاز:

هيا لنرحل أيها الوفى لي كالقمل...» [2]

والواقع أن هذه الموجة من ألفاظ السباب والشتم، تجعل الدارس يتساءل في حيرة ما الذي يدفع الشاعر إلى استخدام هذه التعابير التي تسيء إلى العمل الشعري وإلى الشاعر نفسه رؤية فنية، وموقفاً أخلاقياً؟

إن فشو هذه الظاهرة في شعر فئة من الشعراء الشباب، تعود فيما نحسب إلى رؤية تتخذ الجرأة على اللغة مذهباً فنياً، وتذهب إلى أنه يجب على الشاعر المعاصر الواقعي أن يخترق جدار اللغة كما يخترق جدار الأفكار لا يتردد في ذلك ولا يتحاشى، وهذا مذهب فني عرف عند بعض كبار الشعراء أمثال: نزار قباني، وخليل حاوي، ومظفر النواب، وعبد الوهاب البياتي الذي يعد هذا الاتجاه من أبرز مميزات شعره، حتى اعتبره بعض الدارسين شاعراً هجاء يداوي أوجاع صداع الشعر بالهجاء. وأن طرق الهجاء قد ساهمت مساهمة كبيرة في شهرته[3]. وما من شك في أن شعراءنا الشباب قد تأثروا بالشاعر الكبير تأثراً واضحاً، شأنهم في ذلك شأن غيرهم من الشعراء الشباب في الوطن العربي.

---

(1) وحرسني الظل، ص 105.

(2) الجميلة تقتل الوحش، ص 75.

(3) انظر دراسة إحصائية مستفيضة عن هذا الاتجاه في دواوين البياتي، في مدني صالح، مفردات وصور وتوظيف الهجاء في أشعار عبد الوهاب البياتي حتى عام 1971 (العراق). آفاق عربية، ع 12، (آب 1981)، ص 90-106.

والحق أننا نتساءل مع الناقد «مدني صالح» عن جدوى هذه الطريقة «ما الجميل في أن يقف البياتي بكل موهبته الشعرية الكبيرة فيقول لعدو من أعدائه أو عدو من أعداء الجمال والحضارة والإنسان والمستقبل الجميل: خفاش، كلب، خصي، قزم، جبان، ضفدع، بوم، أعور، إلى آخر مفردات قاموس الشتيمة التي أثقلت أشعار البياتي بوزر لا هي قادرة عليه، ولا البياتي قادر على تحمل مسؤوليته والدفاع عنه، ولا الناشئة مستفيدة منه استفادة المتطلع إلى تقليد ومحاكاة عبارة الشاعر الكبير؟!...»[1]

إن لغة الشعر يجب أن تظل لغة مثالية متسامية حتى وهي ترتبط بالواقع، أما النزول بها إلى أن تصبح لغة سوقية فإنه يفقدها كثيراً من خصائصها الجمالية لأن العلاقات بين مفردات اللغة لا تستمد نسقها الشعري الرائع من واقع الحياة اليومية بالنظر إليها من جانبها المعجمي أو الدلالي، بل تستمده أساساً من عمق الفكرة، وتلميح الصورة، وصدق الإحساس، وذلك وحده ما يعين الشاعر على تقديم تجربة حية نابضة.

4 ـ اللغة الدخيلة:

ويشيع في هذا الشعر استخدام بعض التعابير، والتراكيب اللغوية التي لا تمت إلى الواقع الجزائري المسلم بأية صلة، ونعني بها هذه التراكيب التي دخلت الشعر العربي المعاصر تأثراً ببعض الشعراء الرواد الذين يستخدمون الرموز المسيحية في تعابيرهم، مثل الصلب، والفداء، والخطيئة، والخلاص، واستخدام كلمة «آله» لغير ما

---

(1) المصدر السابق، ص 90.

استخدمت له في القرآن الكريم. فقد استخدمت عبارة، الصلب، والصليب، والخطيئة، وما اشتق منهما في ديوان «الحب في درجة الصفر» حوالي عشرين مرة[1]، كما استخدمت مرات عديدة في ديوان «انفجارات»[2] و «قائمة المغضوب عليهم»[3]، و «الجميلة تقتل الوحش»[4]، و «حرسني الظل» فيقول أزراج مثلاً.

«إنجيلنا قد قال في آي الدم
الرب يسكن في الشجر.
ليست مفاجأة ولا خطأ اللسان
لا يا مرايا دهشتي
الرب يسكن في الشجر.
يا أيها العشاق، هاتوا حبكم
الرب يسكن في الشجر...»[5]

ويقول من قصيدة «أغنية السعادة»

... آه يا سيدتي أعرف اني أحمل الحزن صليباً...[6]

ويقول أيضاً من قصيدة «الوجه الآخر»

... سامحي يا بلاد الخطيئة حبي

---

(1) انظر، الحب في درجة الصفر، الصفحات الآتية: 11، 17، 19، 21، 25، 28، 31، 32، 35، 47، 49، 61، 86، 92، 95، 105، 109، 123، 141.
(2) انظر، انفجارات، ص 12، 25، 68.
(3) انظر، قائمة المغضوب عليهم، ص 19، 25، 48، 85.
(4) انظر، الجميلة تقتل الوحش، ص 42، 45، 51.
(5) وحرسني الظل، ص 7، 10، 13، 86، 104، 122.
(6) المصدر السابق، ص 10.

سامحي يا بلاد الضياع اغترابي
آيتي أن تكوني، ولو كنت صليبي
يا مسيحاً تجسد فيّ
المسامير درب
والبعاد اقتراب
هكذا شاء لي أن أرى الكره حب. . .[1]

ويقول رزاقي من قصيدة «مقاطع من قصيدة الدم»

. . . وأكتب اسماء من قتلوني
ومن صلبوا جثتي في الشوارع. . .[2]

ويقول من قصيدة «قراءات»

. . . ناموا إنني أسندت ظهري للخطيئة
والذي يبني القصور على الرمال يصير موالاً ويصلب في الحناجر. . .[3]

ويقول أحمد حمدي من قصيدة «العنقاء»

. . . وأحلام الرفاق الصامدين
كلهم في أول الشارع كانوا يعرفوني
وتواريخ النبوءات، وصلبان المسيح الميت الحي.
وقربان الشهيد. . .[4]

---

(1) وحرسني الظل، ص 86، والخلل في العروض في البيت الثالث واضح.
(2) الحب في درجة الصفر، ص 32.
(3) المصدر السابق، ص 86.
(4) قائمة المغضوب عليهم، ص 85. ويلاحظ في البيت الثاني خطأ نحوي الصواب أن يقول:

واللغة الدخيلة تتجاوز المفردات والكلمات إلى بعض التراكيب التي دخلت شعر فئة من الشباب وهي تراكيب لغوية بعيدة كل البعد عما يمتاز به الأسلوب العربي من فصاحة وحسن انسجام، وهي تراكيب شاعت في هذا الشعر الجديد تأثراً ببعض الشعراء الرواد فراحوا يقلدونها ويكونون جملهم وتراكيبهم على طريقتها. ومن ذلك مثلاً، يقول أزراج:

... قالوا: لو عظاماً نحن نأتي...[1]

أو قوله من قصيدة

... كان فلان يحبك سراً
ويكتب أن البلاد امرأة
... **يكذب كان**
وكان يحبك عرساً على الأرصفة...[2]

وفي قصيدة أحمد حمدي «العبور نحو بوابة الخروج» وهو عنوان يدل على التأثر بلغة التلمود. يقول:

... معتم الوجه كان
... شعرها كان سنبلة في الحقول
... خدها كان تفاحتين
ثغرها كان نبت الكروم
نهدها كان مطفأة العابـرين

= يعرفونني. كما أن الخلل العروضي في الانتقال من بحر إلى آخر واضح بين البيت الأول والثاني. على أساس أن المقطوعة كلها على بحر الرمل «فاعلاتن».

(1) وحرسني الظل، ص 5.

(2) المصدر السابق، ص 102. وانظر هذا التعبير في الحب في درجة الصفر، ص 34.

فخذها كان . .

. . . أصفر كان وجه المسافر . . . [1]

ونجد مثل هذه التراكيب الدخيلة في قصيدة رزاقي «أطفال بور سعيد» حيث يقول

لك الآن يعترف الشهداء

جميعاً نحبك

متسع قلبنا للبكاء. ومتسع قلبك الحجري لكل الهزائم. . . [2]

وسمة التقليد والمحاكاة في الأخذ بهذه التعابير واضحة، وهي متفشية في شعر فئة من الشباب الجزائري انسياقاً وراء هذا التيار الذي جرف اللغة الشعرية عند بعض الشعراء الرواد مثل صلاح عبد الصبور الذي تكثر عنده هذه الاستخدامات كثرة لافتة للنظر متأثراً في ذلك بالمناخ الفكري الاليوتي المعروف بأنه يحتضن الإيديولوجية المسيحية المتعصبة للكاثوليكية. فإن أكثر من عنوان لقصائد عبد الصبور مستوحى من الإنجيل[3]، وقد أثر في العديد من الشعراء الشباب فقلدوه في هذا الاتجاه مما جعل المجلس الأعلى للفنون والآداب بالقاهرة يشجب هذا الاتجاه ويعتبره من سلبيات الشعر الحر ومآخذه[4].

---

(1) قائمة المغضوب عليهم، ص 103-105.
وانظر أيضاً المصدر السابق، ص 40-53.

(2) آمال، ع 48، (1979)، ص 38.

(3) انظر، سعد دعبيس، حوار مع الشعر الحر، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1971، ص 90.

(4) انظر، محمود أمين العالم، لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل، ندوة الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس، ص 5.

والواقع أن المرء ليتساءل عن انصراف الشعراء الجزائريين وهم مسلمون إلى الرموز المسيحية دون الإسلامية مع أن التراث العربي الإسلامي ثري والتاريخ الجزائري القديم والحديث مليء بالصراع مع قوى الظلم والاستعمار، وفي قصصنا الشعبي مادة خام يمكن أن يستخرج منها الشعراء آلاف الرموز والصور. مع أن أبسط مثقف يعرف التاريخ المسيحي ودوره الرائد في استعمار الجزائر استيطانياً، ومحاولاته تنصير المسلمين وغزوهم فكرياً.

ونحن لا ننكر أن هذه الرموز ملك للبشرية جمعاء شأنها شأن غيرها من الديانات والثقافات الإنسانية الأخرى، وعلى الشاعر أن يكون متفتحاً على هذه التجارب، مستفيداً منها، ولكن الذي ننكره هو الانسياق وراء هذه التعابير عن تقليد ومحاكاة لبعض الشعراء الرواد والزج بها في تجاربهم دون وعي أو تعمق.

وعلى الشاعر العربي المسلم أن يدرك أبعاد هذا الاتجاه الذي انتشر في المشرق العربي ولا سيما في مصر، ولبنان في أعقاب ظهور جماعة من النقاد المهاجمين لأي ارتباط للأدب العربي بالدين الإسلامي[1]، وتشجيعهم مقابل ذلك لهذا التيار الشعري لحاجات إيديولوجية أو دينية، ومن هؤلاء القائمون على تحرير صحيفة الأهرام الأدبية. القاهرية في الستينيات، مثل لويس عوض وغيره، والقائمون على تحرير مجلة «شعر» البيروتية الذين يرفضون الحضارة العربية الإسلامية ويسمونها حضارة الغربان والرمال. . .[2].

(1) زعيم هذه الحملة في مصر كما هو معروف، سلامة موسى.

(2) انظر، حوار مع الشعر الحر، ص 95.

5 ـ ظاهرة المحاكاة والاقتباس:

إن التأثر والتأثير سمة طبيعية من سمات الآداب العالمية كلها، ولن ينقص من قيمة أي شعر تأثره بمن سبقه أو عاصره، ولكن التأثر غير المحاكاة، والمحاكاة غير الاقتباس.

فمن الظواهر اللافتة للنظر في بعض هذه القصائد ما يعثر عليه الدارس هنا وهناك، عند هذا الشاعر أو ذاك. من جمل شعرية معروفة النسبة إلى أصحابها من الشعراء الكبار مثل نزار قباني، وصلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب، ومحمود درويش، وعبد الوهاب البياتي وأدونيس، ومظفر النواب.

فإن إعجاب الشباب ـ وهم في بداية الطريق الشعرية ـ وانبهارهم بابتكارات بعض هؤلاء الشعراء الرواد تعبيراً أو تصويراً، وإدمانهم على قراءة هذا الشعر جعلهم يرددون هذه الجمل الشعرية، أو يقعون أسارى جو من أجواء قصيدة من هذه القصائد المشهورة. مثل «أنشودة المطر». للسياب[1]، وأغلب قصائد نزار قباني بعد النكسة مثل «الخطاب» وغيرها، و «بطاقة هوية»[2]، و «سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا»[3] لمحمود درويش، وغيرها من القصائد ذات الإبداع المتميز.

إن أجواء ديوان «أنشودة المطر» للسياب بما فيها من ألفاظ وتراكيب: العينين، النخيل، المطر، الأطفال، البروق، الأضواء، القمر، النهر، النجوم، الضباب، العصافير، الغيوم، الظلام، الموت، الضياع،

---

(1) أنشودة المطر، ديوان بدر شاكر السياب. دار العودة، بيروت 1971، ص 315.

(2) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1973، ص 96.

(3) المصدر السابق، ص 649.

الدم. هي الألفاظ نفسها التي يكاد القاموس الشعري لهؤلاء الشباب ينحصر فيها كما يوضح ذلك الجدول الإحصائي الذي استخرجناه من أهم دواوينهم.

أما قصيدة السياب الشهيرة «أنشودة المطر» فإنها تركت بصماتها في العديد من القصائد، يقول أحمد حمدي في قصيدته «نخلة الميلاد»[1].

وتقمرت فتمتمت، وعيناك نخيل
آه، يا ليلي ويا عيني عليك
حبنا يكبر كالظل وكالرعب
الذي يولد في ليل الحزانى الكادحين
وأنا نهر الهوى الجاري، جراح المتعبين
عندما أحببت فيك الحب
كان المطر الغامر
يسقى نخلة الميلاد والميعاد
كان المطر...[2]

ويقول ادريس بوذيبة في قصيدته «عيناك أقحوان»[3]

عيناك أقحوان، في دربي المهجور
يا زهرة الليمون، يا قصة الألم
عيناك والتوسل الجريح

(1) انفجارات، ص 6-7.
(2) المصدر السابق.
(3) آمال، ع 48، (1979)، ص 71.

كلحظة الآله، سويعة الخلق

أضاجع الأماني العذاب

... يورق المطر

يسّاقط المطر

وتهمس السماء

مطر... مطر... مطر...

تبرق الرعود، تكتسح اللجج

أوجه المدينة المسافرة في الريح

... وأعلن قائد السفينة

حين حاكت السماء بهمسها المخضر

مطر... مطر... مطر...[1]

وتستمر هذه القصيدة على هذا النمط من الاقتباس الفاضح الخالي من أية معاناة أو إضافة.

كما تطالعنا أجواء قصيدة محمود درويش الشهيرة «بطاقة هوية»[2] التي يقول في مطلعها «سجل أنا عربي» في قصيدة «القدس»[3] لأحمد حمدي، ونتبين ذلك بوضوح من خلال المقطع التالي:

ولكن إنني لهب

حذار، حذار

وفي بقية من جذوة العرب

---

(1) المصدر السابق، والخلل العروضي في هذه القصيدة واضح. وإنما استشهدنا بها كنموذج لظاهرة الاقتباس، من شعر السياب.

(2) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 96.

(3) انفجارات، ص 55.

حذار حذار. . .[1]

وقد أثرت قصيدة محمود درويش «ريتا والبندقية»[2] في قصيدة أزراج عمر «أغنية السعادة»[3] بصورها ولغتها، وبنيتها التعبيرية، فحاكاها محاكاة واضحة وذلك حيث يقول:

. . . آه يا سيدي أعرف أني أحمل الحزن صليباً
قبل ميلادي، ولكني أمني القلب كي لا أدفن الشمس غريبه.
غيبيني أبعديني
فأنا أفرح لو أنسى مصيري في عيونك. . .[4]

ونلمس آثار قصيدة درويش «حبيبتي تنهض من نومها»[5] في قصيدة أزراج «سينا»[6] إلى حد اقتباس الألفاظ، والتراكيب، والصور.

يقول أزراج:

طفولتي تهجر في المنافي
كطائر والموت ينمو كالزمان في سيناء
طفولتي تبحث عن رموشها وقلبي ضائع
بين المراثي والقبور البيض، والسماء عصفورة سوداء
وفي عينيك يا حبي أحلم أن الليل شاخ والنهار آت

---

(1) المصدر السابق، ص 56.
(2) محمود درويش، الأعمال الكاملة الشعرية، ص 275.
(3) وحرسني الظل، ص 9.
(4) المصدر السابق، ص 11.
(5) محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 337.
(6) وحرسني الظل، ص 17.

ولو تخلف القطار
في الهم أوقفت الرياح والزوابع...[1]

ونجد في قصيدة «درويش» الآنفة الذكر التراكيب الآتية:

طفولتي تأخذ في كفها زينتها من كل شيء
ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة
... بطاقة التشريد في قبضتي زيتونة سوداء
حبيبتي تحلم أن النهار على رصيف الليلة الآتية
يشرب ظل الليل والانكسار
... حبيبتي أعرف درب النهار، أشق درب النهار...[2]

وأما نزار قباني فقد ترك بمعجمه الشعري بصمات واضحة في قصائد بعض الشعراء، وقلّده بعضهم في تراكيبه، وصيغته، وصوره، إلى حد الاقتباس. ومن ذلك قصيدة جوادي التي عنوانها «أغنية لم يلحنها الشيخ إمام»[3] التي نقتبس منها هذا المقطع للتدليل على ما نقول:

... نحن لا نطلب منكم أيها السادة تحليق[4] الشوارب
نحن لا نطلب منكم أيها السادة إلغاء الضرائب
تلك أشياء روتها شهرزاد
وأمور قال عنها سندباد

---

(1) وحرسني الظل، ص 17.
(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 339-343.
(3) يوميات متسكع محظوظ، ص 9.
(4) المصدر من حَلَق هو حَلْق أو تَحْلاق، وليس تحليق الذي هو مصدر لحَلَّق، فيقال حلّق الطائر تحليقاً، وحَلَق لحيته حَلْقاً وتحلاقاً، انظر القاموس المحيط، مادة، حلق.

نحن لا نطلب منكم أن تعيدوها إلينا
قد مـللنا أيها السادة صندوق العجائب
وغدا عبئاً ثقيلاً كالضرائب
نحن نرجو أن تعيدوا سورة الناس إلى القرآن فوراً
أن تعيدوا لصلاح الدين سيفاً عربياً. . .

إن التعابير: «نـحن لا نطلب منكم»، و «أيها السادة»، و «أشياء روتها شهرزاد»، و «أمور قال عنها سندباد»، و «صندوق العجائب»، وورد سورة القرآن إلى القرآن، وإعادة السيف لصـلاح الدين، و «غـرفة التحقيق» وغيرها من التعابير الكثيرة في هذه القصيدة مأخوذة عن قصيدة نزار الشهيرة «الخطاب»[1] والأمثلة عن تأثر أو اقتباس جوادي عن نزار قباني كثيرة في ديوانه «يوميات متسكع محظوظ».

أما أجواء قصيدة نزار قباني، «رسالة من تحت الماء»[2] فتبدو آثارها واضحة في قصيدة رزاقي «رسالة خاصة إلى الشاعر الإسباني لوركا»[3] وذلك حيث يقول رزاقي:

لوركا علمني كيف تموت الكلمات على شفتي مهزوم
كيف تكون نهاية مأساة اليوم
عانقني فشبابي لا يغريني

(1) يقول جوادي إنه يقرأ نزار باستمرار، وأن قصيدة «الخطاب» هي عنده أشهر من نزار نفسه. . . انظر، الشعب، ع 5770، (1982/5/17).

(2) انظر، نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، منشورات نزار قباني، بيروت، 1980، ص 74،

(3) الحب في درجة الصفر، ص 95.

لكن علمني شيئاً يجديني
علمني كيف سأصرخ من أعماقي باسم الحق الضائع
كيف أحارب في صف الإنسان الجائع
أدركني إني أغرق حتى الرأس ببئر القرن السابع . . .[1]

أليست هذه التعابير مقتبسة اقتباساً واضحاً من قول نزار قباني :

اشتقت إليك فعلمني ألا أشتاق
علمني كيف أقص جذور هواك من الأعماق
علمني كيف تموت الدمعة في الأحداق
علمني كيف يموت الحب وتنتحر الأشواق
إن كنت أعز عليك فخذ بيدي
فأنا مفتون من رأسي حتى قدمي
. . . إني أتنفس تحت الماء إني أغرق. أغرق أغرق. . .[2]

ومن مظاهر التقليد والمحاكاة دوران المعجم الشعري حول ألفاظ وتراكيب مستمدة في الأغلب الأعم من دواوين الشعراء المشارقة الرواد. هذا الدوران حول هذا المعجم الشعري عاق الإبداع، واكتشاف الجديد لأن الشعراء أصبحوا يرددون بعض الألفاظ المعروفة والتعابير المستعارة من قصائد السياب، والبياتي، وأدونيس، ونزار قباني، وعبد الصبور. حتى أصبح هذا المعجم لا يعبر عن الواقع الجزائري إلا نادراً لأنه غالباً ما يتكىء على الألفاظ والجمل الشائعة عند هؤلاء الشعراء الكبار،

---

(1) المصدر السابق، ص 96-97.
(2) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، ص 675.
وانظر آثار نزار قباني في «رزاقي» في، الحب في درجة الصفر، ص 86-87، أيضاً.

ويستخدم مفردات طالما استخدمت من طرف الشعراء مثل جواز السفر، الدركي، والجمارك، والوشم، والغربة، والضياع، والسفر، والمطر، وما إليها من التعابير المعروفة في هذا الشعر، فهذه التعابير إن كانت في قصائد الرواد تعبيراً عن واقع يعيشونه في العراق، أو في مصر، أو في سوريا، أو في فلسطين، أو في لبنان، فإنها لن تكون حتماً تعبيراً عن الواقع الجزائري الذي يختلف عن واقع تلك البلاد في بعض جوانبه على الأقل. فإن الدارس لا يجد مبرراً موضوعياً لكل هذا الحشد المتراكم من ألفاظ، اللوعة، والضياع، والحزن، والشعور بالملاحقة والاضطهاد، وحمل هموم الفقراء وما إليها من الأفكار.

إن تواجد أولئك الشعراء مع الشعر الهزائمي لما بعد النكسة واقتصارهم على مطالعة ما تنشره الصحف والدواوين المعاصرة من هذا الشعر، جعلهم يتأثرون من حيث يشعرون أو لا يشعرون بهذا المعجم الشعري، ولعلهم رأوا فيه من جانب آخر نموذجاً للرفض والثورة، والتعبير عن الغضب وهي مشاعر تنسجم مع نفوس الشباب عادة، فاتجهوا من تلقاء أنفسهم إلى تقليده ومحاكاته، وهو ما طبع أشعارهم ولغتهم بصفة خاصة بالدوران في معجم شعري ضيق، وجردهم من سمة التفرد والخصوصية.

وحتى لا يكون الحكم اعتباطياً أو جزافاً عمدنا إلى طريقة إحصائية في أشهر هذه الدواوين التي تمثل هذا الاتجاه أحسن تمثيل فيما نحسب وهي: وحرسني الظل لأزراج، والحب في درجة الصفر لرزاقي، وقائمة المغضوب عليهم لحمدي. وتوصلنا إلى القول بأن المعجم الشعري في هذه الدواوين متشابه إلى حد بعيد بل هو يكاد يكون مقتصراً على ألفاظ وتراكيب كثيرة الورود في دواوين الشعراء المشارقة الرواد. ومن خلال الجدول التالي نتأكد من صحة هذا الزعم.

المفردة ومشتقاتها وما في معناها	وحرسني الظل	الحب في درجة الصفر	قائمة المغضوب عليهم
المنفى، الغربة، الضياع، الكآبة، الحزن.	92 مرة	81 مرة	36 مرة
الرحيل، السفر، الهجرة.	63 مرة	44 مرة	62 مرة
الغضب، الرفض، الثورة، الشهداء.	8 مرات	64 مرة	25 مرة
المرأة، الحب، الحبيب.	37 مرة	90 مرة	36 مرة
الفقر، الفقراء.	7 مرات	47 مرة	12 مرة
الوطن، بلادي.	34 مرة	38 مرة	14 مرة
الطفل، الطفولة، الصغار.	30 مرة	40 مرة	15 مرة
الشجر، النخيل، النخلة، السنابل.	30 مرة	21 مرة	34 مرة
المدينة، الشوارع.	22 مرة	49 مرة	10 مرات
المطر، السحاب، الغيمة.	20 مرة	18 مرة	13 مرة
الطيور، العصافير، الحمام.	40 مرة	10 مرات	8 مرات
العيون، الجفون.	37 مرة	26 مرة	26 مرة
الشمس، القمر، الضوء.	30 مرة	29 مرة	24 مرة
النهر، البحر، الموج.	40 مرة	18 مرة	10 مرات
الجرح، الدم.	50 مرة	29 مرة	27 مرة
الليل، الظلام.	17 مرة	14 مرة	11 مرة
الحلم، الأحلام، أحلم.	41 مرة	10 مرات	10 مرات

من الواضح كما سبق أن ذكرنا إن احتكاك الشعراء الشباب بالشعر المشرقي جعلهم يتأثرون بهذا الشعر إلى حد بعيد، وقد جعل هذا الاحتكاك صورهم ومعجمهم الشعري يتأثر إلى حدود الاقتباس أحياناً بهذا الشاعر أو ذاك من الشعراء الكبار، وذلك ما جعلنا نفتقد في الكثير من هذه القصائد التميز والتفرد، بل تكاد بعض هذه القصائد تكون موجهة إلى جمهور مشرقي لا إلى جمهور جزائري له تقاليده،

وعاداته، وتاريخه، وشخصيته[1]، وهي ظاهرة استوقفت أغلب الدارسين للشعر الحر في الجزائر[2].

ولن نذهب بعيداً في الاستنتاج وسوق الشواهد، وهذا شاعر شاب يعترف أخيراً بهذه الظاهرة، ويعدها من أبرز سلبيات هذا الشعر وذلك حيث يقول:

«. . . يبدو لي أننا منذ السبعينيات على الخصوص أننا كتبنا شعراً عربياً مشرقياً، ولم نكتب شعراً جزائرياً عربياً، وإن الإخوة المشارقة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا هذا شعر عربي، لم يكونوا في الواقع يريدون لنا إلا أن نظل أتباعاً. لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر رزاقي، زتيلي، حمدي، حمري بحري، ليست في الواقع إلا صوراً مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية. . .»[3]

وفشو هذه الظاهرة هي التي دفعت أحد الدارسين ليقول في شيء من المبالغة عن هذا الشعر «إنه صدى الصدى»[4] وهو يريد بأنه صدى للشعر المشرقي الذي هو صدى للشعر الغربي. وهذا ما يجعلنا نتساءل في حيرة: أيكون فرار الشعراء الشباب من الشعر التراثي خوفاً من التكرار والاجترار والتقليد ـ كما يدعون ـ قد دفع بهم إلى الوقوع في

---

(1) انظر الانتقاد الموجه إلى أزراج بأنَّه يخاطب في قصائده جمهوراً مشرقياً، من طرف النقاد الشباب أنفسهم «ملف الورشة»، آمال ع 48، (1979) ، ص 85. ونحن نرى بأنَّ هذا الانتقاد يشمل أغلب الشعراء الشباب وليس خاصاً بأزراج وحده كما يذهب إلى ذلك رزاقي.

(2) انظر، رأي الدكتور الركيبي في دراسة لديواني الحب في درجة الصفر، وانفجارات في كتابه الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى. ص، 101 وما بعدها.
وانظر أيضاً، شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 51 وما بعدها.

(3) محمد زتيلي، الشعب، ع (1981/1/25).

(4) ابن الشاطيء، الهلال، (أفريل 1975)، ص 131.

تقليد أشنع هو أسوأ من التقليد الذي تحاشوه وفروا منه. لأن تقليد الشعر التراثي تقليد للأصيل، وتقليد الشعر الحر تقليد للدخيل.

والواقع أن هذه الظاهرة ليست خاصة بالشعر الجزائري المعاصر وحده، فقد غدت ظاهرة الاقتباس والمحاكاة والتقليد هذه كظاهرة السرقات في النقد القديم، مما جعل الشاعر العراقي بلند الحيدري يقول في تعقيبه على مهرجان المربد الثالث: «... ولا أعتقد أن عصراً من عصورنا الأدبية عرف لصوصاً صغاراً كبعض هؤلاء الشعراء الذين ما يكاد أحدهم يلتمس لنفسه رمزاً في الحلاج أو الحسين أو عبد الرحمن الداخل حتى يعتبره الآخرون ملكاً مشاعاً لهم ولأولادهم، ولأولاد أولادهم...»[1].

لقد شعر النقاد بأن القصيدة العربية الجديدة تعاني أزمة اتخذت لها مظهر «التعقيد، والتقعر، والتهويم في مزاوجة المفردات والتراكيب البهلوانية وليس من سبيل لإزاحة هذه الأزمة إلّا بالعودة إلى الينابيع الصافية التي انطلقت منها، لا للرجعة والارتكاس بل لاسترداد نسغ ريان بدأ يجف في أوصال جيل جديد من شعراء الشباب...»[2]

وإن بروز هذه الظاهرة بهذا الحجم في الشعر الجزائري المعاصر جعلت الشباب الواعي يدرك خطرها مما دفع بالبعض إلى أن يوجه نداءاً حاراً إلى زملائه الشعراء الشباب ليقول لهم: «آن الأوان للبحث عن الجذور الحقيقية لكلمتنا الشعرية حتى نشتم رائحة تربة هذا الوطن،

---

(1) الآداب، ع 5، (مايو 1975)، ص 145. وانظر رأياً مشابهاً للناقد أحمد كمال زكي في المصدر السابق نفسه، ص 145.

(2) الكلمة لسهيل ادريس، الآداب، ع 5 (مايو 1974)، ص 140.

وهذا لن يتأتى إلا بالعودة إلى ثقافة هذا الشعب وتراثه الأصيل عن طريق الفهم والاستيعاب. . .[1]

6 ـ تطور المعجم الشعري:

إذا كان التأثر بلغة القصيدة المشرقية بالحجم الذي ذكرناه سابقاً، فإن ذلك لم يمنع من ظهور لغة تتميز بواقعيتها وصدورها عن المراحل والظروف الاقتصادية، والاجتماعية، والسياسية التي كانت تجتازها البلاد، ولا بد أن نوضح هنا بأن بعض الأعمال الشعرية استطاعت أن تبرز الوجه الحقيقي للواقع الجزائري من خلال قاموسها الشعري.

فبالعودة إلى شعر الرواد مثل أبي القاسم سعد الله، ومحمد الصالح باوية نجد أن اللغة الشعرية التي استخدمها هذان الشاعران ولا سيما ابان المرحلة التحريرية تستمد ألفاظها، وتراكيبها، وصورها من آلام وآمال الفرد والمجموع في الجزائر معاناة من مآسي حرب مريرة، أو تطلعاً إلى فجر الحرية والاستقلال.

فقد دخلت القاموس الشعري مفردات جديدة، وارتبطت بالتجارب المختلفة حسب الظروف والحالات النفسية والشعورية للشعراء.

ففي مرحلة الثورة نجد هذه المفردات الدالة على الحرب، والدمار، والموت، والبؤس، والتشريد من جانب، والمفردات الدالة على الحرية، والثورة، والانتصار، والتضحية، والفداء، من جانب آخر.

ولنأخذ كمثال على هذا التطور قصيدة «البعث»[2] لسعد الله. فما هي المفردات التي تكثر في تضاعيف هذه القصيدة؟

---

(1) محمد زتيلي، الشعب، ع (1981/1/25).

(2) قصيدة البعث نشرت في سنة 1956، بالآداب البيروتية، انظر، ثائر وحب، ص 25-31.

إنها: الليل، السجود، الأرض، الكف الطليق، وجهي الأسمر، بئر عميق، الدماء، النداء، الدمع والشهيق، الملايين تسير في الطريق، القيد، الشوك، سياط وجراح، الشعب، آلهة الرياح، الصغار الضائعين، العبيد التافهين، الزنازن، النصر، الصباح، شعارات لا تهزم، ذرى الأطلس، ثأرنا المنتقم، قمة مشحونة بالثائرين، مشرق البعث الجديد، السلاح، الفداء...

ولنأخذ نموذجاً آخر من قصائد باوية، ولتكن «أغنية للرفاق»[1] التي تكثر فيها المفردات التالية:

الذرى، السجن، الآلام، الجوع، القيد، الثأر، جنون الثورة الحمراء، المغارات، الربوع، الجروح، الدموع، الرشاش، المدفع، الفأس، أحقاد الجموع، ضربة عذراء، النصر، ضفاف الموت، عنف اللهيب، أوراس، أحلام ثقال، رؤى الجلاد، ليل الجناة، الأعصار، عيد الطغاة، الرعد والانفجار، الأيدي الداميات، رفاقي كمنوا في ثنية الوادي، صوبوا المدفع للسجن، باتوا شهباً تروي أحاسيس الحياة.

وفي ظل التطور الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، الذي شهدته البلاد مع الثورات الثلاث الصناعية، والزراعية، والثقافية، ولا سيما مع بداية السبعينيات، دخلت القاموس الشعري مفردات أخرى، تعبر عن الواقع الجزائري، وظهرت بصفة واضحة في إنتاج الشعراء الشباب من جيل الاستقلال.

ومع الاتجاه نحو تطبيق ميثاق الثورة الزراعية، وما صحبه من حملات إعلامية مكثفة، دخلت القاموس الشعري مفردات جديدة مثل:

---

(1) كتبت القصيدة في سنة 1956، انظر، أغنيات نضالية، ص 41-42.

المستفيد، القرية الزراعية، المرحلة الثانية، التطوع، الفأس، المنجل، المحراث. وغيرها من الكلمات التي تعنى بالفلاح، والأرض، والانتاج الزراعي. وقد برز هذا الاتجاه، بصفة واضحة، عند شاعرين اثنين هما، عبد العالي رزاقي، وحمري بحري.

وتكثر عند عبد العالي رزاقي هذه التعابير التي يستخرجها من الواقع الجزائري المحض كما تدل على ذلك بعض قصائده أمثال: «سنابل الحقيقة»[1]، «رسوم على معول»[2]، «أغنية إلى مستفيد من الثورة الزراعية»[3]، «الخروج من المدينة»[4] وغيرها. وفي هذه القصيدة الأخيرة تطالعنا المفردات التالية: أحفر وجهك، العرق المتصبب، الجبين، يبرعم في الأرض سنبلة، المناجل تعشق حصد السنابل، أزرعه في روابي بلادي، سنابل حب، جذوع النخيل، يحبل زيتون أرض، قمح بلادي، المرحلة الثانية، ضيعتنا الغالية، قبضة فأس، الكوخ، يرسم فوق جنبيك ورداً، يورق بين ضلوعك...»

من الواضح أن اللغة الشعرية هنا استمداد واقعي من أجواء الأرض والفلاحة وما يحوم حولهما. لا يتمثل ذلك في الأسماء وحدها بل وفي الأفعال أيضاً. أحفر، يبرعم، أزرعه، يورق... والحق إن رزاقي في هذا المجال استطاع أن يكوّن لشعره شخصيته المتميزة، ويستخدم في أمثال هذه القصائد لغة تفوح منها رائحة الأرض الجزائرية.

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 33.

(2) المصدر السابق، ص 39.

(3) المصدر السابق، ص 41.

(4) المصدر السابق، ص 51.

أما حمري بحري. فهو يتميز من بين الشعراء الشباب بلغته التي يستمدها كلها من هذا الواقع تميزاً ملحوظاً.

فإن المفردات، والتراكيب، والأسماء، والأفعال تدل دلالة واضحة على أن حمري بحري شاعر فلاح، أو فلاح شاعر. إذ يشعر الدارس بأن لغة هذا الشاعر مستمدة من إحساسه المرهف الذي لا يخلو من رومانسية وتمثله الصادق لمعاناة الفلاح الجزائري الصادر عن وعي وواقعية. إن لغة حمري بحري نابعة عن هذا الإحساس الذي تمتزج فيه الرومانسية بالواقعية ومعجمه الشعري لا يكاد يخرج عن هذا الإطار الذي يعبر من خلاله عن حب عميق للأرض. وهذا الحب العميق نلمسه من خلال المفردات والتراكيب والصور حيث يغدو رباط حمري بحري بالأرض مثل رباطه بأمه وهو يعتز بذلك قائلاً، في لغة بسيطة واضحة:

يورق الجرح على جبهة أمي
مطراً يرقص في القلب
شجراً يغفو على جيد المعاول
انظروا ما أروع الجرح
الذي يزهر في الدرب
فلماذا لا نحب الزرع والنهر
لا نحب المرأة النهر...[1]

ويقول من قصيدته «الحب بقلب جديد»

أنا الومض أحبك أيتها الأرض

(1) ما ذنب المسمار يا خشبة؟ ص 13.

رجوعي إليك
حنيني إليك
تبرعم كالرفض
أحبك كوني
غصوناً على شفتي وجفوني
وكوني سنابل قمح
تباشير صبح
فأنت التي لا تخونين
جرحتك في الصدر مليون مرة
فكنت العطاء
هجرتك مليون مرة
فكنت النداء وكنت الفداء
لأنك أم الجميع،
رجعت إليك بحب جديد...[1]

إن قصائد حمري بحري كلها بدون استثناء تتنفس في أجواء الأرض. والزراعة، والفلاحة، ومن ثم فإن معجمه الشعري تكثر فيه أمثال هذه المفردات: العرق، الشفق، الصخور، الواحة، الزهر، السنبلة، قوس قزح، المطر، حبة قمح، الحمامة، الطين، الريح، الغمامة، النخل، الفارس، اللجام، المهرة، الشكيمة، الزنابق، وغيرها...[2]

ودخلت شعر الشباب مصطلحات سياسية كثيرة، هي بعض هذه

(1) ما ذنب المسمار يا خشبة، ص 73-74.
(2) المصدر السابق، ص 23.

الكلمات التي تكتظ بها صحافة الوطن العربي، وتعبر عن محنته السياسية والإيديولوجية مثل، الرفض، والغضب، والرفاق[1]، جواز السفر، التأشيرة، التكنولوجيا، الديالكتيك، الأوسمة، المنشور، الرشوة، الاشتراكية، الشيكات، البنك، الجمارك، وغيرها.

وقد بالغت بعض الأعمال الشعرية في استخدام هذه المصطلحات، والشعارات حتى تحولت إلى ما يشبه البيان أو المنشور السياسي، واتسمت لغتها بطابع نثري تهريجي باهت، لا نبض فيها ولا حياة.[2]

وخلاصة القول، إن اللغة الشعرية في هذا الاتجاه مرت بمرحلتين مرحلة الثورة التحريرية التي تميزت بالأصالة والاقتراب من الواقع الجزائري، على استخدام أقل لفنيات البنية التعبيرية الجديدة، ومرحلة الاستقلال التي انتشر فيها شعر الشباب ولا سيما في السبعينيات، وقد تميز شعر هذه المرحلة بلغة تتميز بجرأة أكثر في استخدام فنيات القصيدة الجديدة في التعبير. وتعاملت مع اللغة بأسلوب فيه كثير من الجرأة مما جعلها تتسم ببعض السلبيات. كالضعف اللغوي، واستخدام لغة بذيئة، والتراكيب والرموز الدخيلة، والدوران حول معجم شعري متداول والاتكاء على تراكيب الشعراء الرواد في المشرق العربي. وهذا لم يمنع من تطور القاموس الشعري. فقد دخلته مفردات وتراكيب

(1) وردت هذه الكلمة وهي ذات دلالة إيديولوجية تقدمية عند عبد العالي رزاقي مرات عديدة، انظر، الحب في درجة الصفر، ص 20، 42، 47، 57، 58، 79، 83، 84، 119، 137، وانظر أيضاً.
قائمة المغضوب عليهم، 12، 42، 85. أيضاً، وحرسني الظل، 90-91.

(2) انظر مثلاً، الحب في درجة الصفر، الصفحات، 143-165.

ومصطلحات مستخرجة من الواقع الجزائري الاجتماعي والسياسي، والاقتصادي. وكان هذا القاموس استجابة طبيعية، لمـرحلتي الثورة التحريرية، والثورات الصناعية والزراعية والثقافية بعد الاستقلال.

الفصل الثالث

الصورة الشعرية وتطورها

1 ـ الصورة الشعرية في الاتجاه التقليدي
2 ـ الصورة الشعرية في الاتجاه الوجداني
3 ـ الصورة الشعرية في الاتجاه الجديد

الصورة الشعرية وتطورها

إذا اعتبر الإيقاع الموسيقي أهم فارق بين فن الشعر، وفن النثر، فإن أهم خصيصة تميز لغة الشعر عن لغة النثر هي الصورة، لأن الصورة هي الأداة التي يتخذ الشعر بواسطتها سبيله إلى التأثير في المتلقي إيحاء ورمزاً.

وأهمية الصورة في العمل الشعري جعلتها محط العناية من طرف الدارسين والنقاد القدامى والمحدثين على السواء.

غير أن استخدام هذا المصطلح النقدي «صورة»[1] إنما جاءنا عن طريق اتصال الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية، فهو فيما نحسب ترجمة للمصطلح النقدي الغربي (Image). ولعل هذا الموقف هو الذي يفسر لنا اعتماد النقاد العرب المحدثين على تعريفات النقاد الغربيين للصورة. وهو يفسر لنا أيضاً قلة الدراسات العربية المتخصصة المهتمة بهذا العنصر الهام في العمل الشعري. وذلك ما جعلنا نعتمد على

(1) يستخدم عبد القاهر الجرجاني كلمة «الصورة» في كتابه (أسرار البلاغة، ودلائل الإعجاز) ولكنها لا تعني «الصورة الشعرية».

الدراسات الغربية، أو على الدراسات العربية المعتمدة على الآراء النقدية الغربية. فمن التعريفات التي أوردتها دائرة معارف «لاروس» (Grand Larousse) عن الصورة ما يلي:

«الصورة الأدبية أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه، أشكالاً وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكوّن مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه...»[1].

ويقول «برنار قراسي» وهو يعد من أحسن المنظرين للصورة الشعرية «أنها استحضار مشهد من الطبيعة أو من حقيقة الإنسان، انها إجمالاً ربط الاهتزازة العاطفية التي يريد الفنان أن يولدها في محاولة لمنافسة الأشياء وهي نداء إلى العام من أجل الإحساس بالخاص، وإلى المعروف من أجل أن تبرز في مفاتن الشيء المستكشف، العلاقة الجديدة بين الأشياء التي هي عبارة عن إبداع نفسي»[2].

ومن هنا فإن النقد الحديث يعتبر عنصر التصوير من أهم العناصر التي يكتسب بها العمل الشعري صفته الفنية، فبقدر توفره على الصورة الرائعة بقدر ما يكون قريباً من الفنون الجميلة الأخرى، وهذا الترابط بين التصوير، وروح الشعر، هو الذي جعل بعض النقاد الغربيين يذهبون إلى أن «الوزن والمجاز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر...»[3]

(1) انظر: Grand Larousse Encyclopédique, T, 6. Image.

(2) انظر، دراسات في الشعر الجزائري الحديث. تأليف: الأساتذة، مصايف، مرتاض، ناصر، (مخطوط) ص 139. ترجمة لرأي:

Bernard, Grasset In Georgin, Laprose d'Aujourd'hui, p. 213.

(3) أوستن وارين، ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة د. محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1972، ص 239.

هذه المكانة التي يوليها النقاد الغربيون للصورة الشعرية تجيء من كونها العنصر الذي يميز العمل الشعري بين هذا الشاعر أو ذاك «لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية إنما تكون من عمل «القوة الخالقة» فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر...»[1]

«... فعلى حسب النظرة إلى الصورة في علاقتها بالشيء من جهة، وبالفكر من جهة أخرى تنوعت النظرة إليها في الفلسفات والمذاهب الأدبية الكبرى مما كان ذا أثر كبير في نهضة الشعر، وركود ريحه في هذه المذاهب...»[2]

أما النقد العربي القديم فإنه لم يلتفت إلى هذا العنصر بمثل هذه الأهمية التي نجدها في النقد الغربي ولا سيما بعد ظهور الرومانسية التي تعد عنصر التصوير أحد الأسس التي ينبني عليها العمل الشعري.

إن النقاد العرب القدامى قد عنوا بهذا الموضوع حسب فهمهم، وعصرهم، وذوقهم، فالمرزوقي مثلاً في مقدمته ديوان «حماسة أبي تمام» يعرض عنصر التصوير عرضاً من خلال ذكره محاور الشعر السبعة التي ذكرها وهي: «شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، ألتحام أجزاء النظم وإلتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له»[3].

فالمرزوقي هنا يعرض بعض العناصر التي يعتمدها الشاعر أثناء

---

(1) انظر، د. إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت، بيروت، 1955، ص 227.
(2) انظر، د. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة (بدون تاريخ، ص 62).
(3) انظر، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1951، ص 9،

التصوير وهي الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ثم هو لا يخرج عن هذه النظرة التقليدية على الرغم من كونه كان يحدثنا عن عمود الشعر وما يتطلب من عناصر في هذا العمود. وكأنه يريد من خلال ذلك تأصيل النظرية النقدية القديمة.

ولعل أدق تعريف للشعر في النقد العربي القديم هو الذي نجده في مقدمة عبد الرحمن بن خلدون، حيث يشير عن وعي إلى أهمية التصوير في العمل الشعري حسبما يدل عليه قوله وهو يعرّف الشعر: «هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي...»[1] فقد قدم ابن خلدون في تعريفه هذا عنصر الخيال وجعله من العناصر الأساسية التي ينبني عليها العمل الشعري. مخالفاً في ذلك المقولة المشهورة في تعريف الشعر «هو الكلام الموزون المقفى».

ونحسب أن عبد القاهر الجرجاني بما أوتيه من حسٍّ فني، وذوق شعري، يعد من أبرز النقاد العرب القدامى تناولاً لهذا الجانب وأكثرهم اهتماماً به، وتفطناً لدوره في الإبداع الفني. وذلك حيث يقول: «فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق للسامعين وتروعهم والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم شبيه بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالنفش أو بالبحت والنقر، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها. كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور...[2]

---

(1) ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون، منشورات دار الكتاب اللبناني، 1960، م 2، ص 1104.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق، هلموت رايتر، استنابول، 1954، ص 389.

وهكذا نرى أن علماء البلاغة القدماء اهتموا بأساليب البيان والتصوير ووضعوا لها دراسات طويلة مفصلة، وبخاصة عبد القاهر الجرجاني في «أسرار البلاغة» و «دلائل الإعجاز»، كما وضع أبو هلال العسكري الأسس التفصيلية لأوجه البديع والمحسنات اللفظية في كتابه «الصناعتين» وغيرهما ولكن هذه الدراسات القديمة اهتمت بالصورة البيانية، وتناولتها تناولاً تعليمياً جافاً لا يتعدى الوقوف بها عند بعض الأدوات البلاغية لبناء الصورة، مثل المجاز، والتشبيه، والاستعارة، حتى إذا ظهرت الدراسات النقدية العربية الحديثة متأثرة بالنقد الغربي إلى حد بعيد، راحت تتعمق دراسة الصورة في العمل الشعري، وتتخذها من أسس التفرقة بين الشعر التقليدي، والشعر التجديدي، وتبني نظرتها في الحكم عليهما معتمدة على ما بين صورهما من تمايز.[1]

وفاقاً لهذه الرؤية، رأينا أن دراسة الصورة الشعرية في اتجاهات الشعر الجزائري الحديث، من الجوانب التي يجب الوقوف عندها طويلاً، لأن ذلك سيساعدنا على اكتشاف مدى التقليد أو التجديد فيها.

ولنبدأ بالصورة الشعرية في الاتجاه التقليدي المحافظ.

---

(1) من هذه الدراسات الهامة: د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968، ص 130. أيضاً، لنفس المؤلف، الشعر العربي المعاصر، ص 124
د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت 1981.
د. إحسان عباس، فن الشعر، ص 202.
و. إيليا حاوي، فن الوصف، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، 1960، ص 98.
د. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 57 وما بعدها.

1 ـ الصورة الشعرية في الاتجاه التقليدي المحافظ

قد لا يكون من قبيل التعجل في الحكم، القول بأن الجانب الفني في الشعر الجزائري في هذا الاتجاه ظل في الأغلب الأعم ضعيفاً، وأن ضعفه يرجع أساساً إلى ضعف عنصر التصوير فيه، وقد سبق أن أوضحنا جانباً من ذلك أثناء دراستنا للغة الشعرية التي اتسمت، في أغلبية هذا الشعر، بالمباشرة، والتقرير، والوضوح، والتحديد، وابتعدت في أغلب حالاتها عن طبيعة لغة الشعر التي تتطلب لغة إيحائية، تصويرية، رامزة.

وما من شك في أن شعراء هذا الاتجاه كانوا يسيرون على النهج الذي اختطه النقاد العرب القدامى فيما اختطوه لعمود الشعر، ولم يتحولوا عن قناعة، عن النظرة الصارمة التقليدية التي لا تخرج عن حدود الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

وبالعودة إلى النصوص النثرية التي يتحدث فيها الشعراء عن مفهومهم للشعر، ورسالته، ووظيفته، نجدهم قلما التفتوا إلى الجانب المعني بالصورة والخيال، وإنما كان اهتمامهم منصباً على الأفكار، والمعاني، والقواعد العروضية والنحوية.

ولم تقتصر هذه النظرة على مرحلة الإصلاح حين كان الارتباط بالمدرسة النقدية العربية القديمة طاغياً، بل نجد هذه النظرة حتى عند أولئك النقاد والشعراء الذين جاؤوا في الفترة المتأخرة، فأحمد بن ذياب مثلاً عندما راح يدرس وصف الربيع في الشعر الجزائري الحديث، ذكر بصراحة أنه لا يعطي عنصر الخيال أهمية في العمل الشعري بقدر ما يعطي الأهمية «للأسلوب المحبوك، والقوالب المصقولة. وان الشاعر إذا

قصر من حيث الكلمات المفردة أو الخيال الشعري، فإن هذا لا يضيره في موازين النقد النزيه، والمعايير السليمة..»[1]

وقلما نجد موقفاً يعترف فيه الشاعر بدور الصورة في عملية الإبداع كهذا الموقف الذي نجده عند «أحمد سحنون» الذي جعله شعوره بضعف عنصر التصوير في شعره يحجم عن تقديم شعره إلى القراء ويبني عدم رضائه عن شعره على عدم رضائه عن عنصر التصوير فيه[2] وقد يفسر هذا الموقف من «سحنون» بنزعته الوجدانية التي طبعت الصورة بطابع خاص عند شعراء هذا الاتجاه كما سنوضحه في مكانه.

ومع ذلك فإننا لا نزعم بأن الشعر الجزائري في الاتجاه التقليدي المحافظ قد كان خالياً من عنصر التصوير بصفة كلية، ولكن الذي نريد قوله هو أن استخدام التصوير عند هؤلاء الشعراء كان ضعيفاً من جهة، وأن الصورة عندهم كانت تتميز ببعض الخصائص التي لم تساعد على الرقي باللغة الشعرية جمالياً وفنياً من جهة أخرى. ولكل هذه أسباب وعوامل.

فكيف كانت الصورة في الشعر التقليدي المحافظ؟ ما هي الخصائص التي تميزها والأدوات التي تقوم بها؟ والمصادر التي تستقي منها؟ وما هي العوامل والأسباب التي جعلتها قوية أو ضعيفة؟

يعتبر فن الوصف من أدعى موضوعات الشعر الى التصوير، لأن الوصف بطبيعته يدفع الشاعر إلى التعبير عن موضوعه بالأسلوب الذي

---

(1) أحمد بن ذياب، هنا الجزائر، ع 46، (مارس1956)، ص 3.

(2) ديوان أحمد سحنون، ص 5.

يجسم الإحساس وتجسيم الإحساس لا يمكن أن يكون إلا في قالب من الصور، ولأن الوصف يعتبر من أغزر منابع الشعر الذاتي، لأن الشعراء غالباً لا يدفعون إلى هذا اللون بدافع خارجي، وإنما هم يصدرون فيه عن رغبة شخصية وإحساس باطني ولكن الشعراء يتفاوتون في التعبير عن تلك الرغبة وهذا الإحساس، حسبما يملكون من مقدرة خيالية، وموهبة شعرية، وقدرات عقلية تعتمد أساساً ثقافة الشاعر.

وإنصافاً لهؤلاء الشعراء اعتمدنا نصوصاً شعرية في فن الوصف بغية الوصول إلى تصور عام لخصائص الصورة الشعرية في هذا الاتجاه فما هي الخصائص التي تميزها؟

أولاً: الوضوح، والابتذال.

إن الصورة الشعرية عند شعراء الاتجاه التقليدي المحافظ تفتقد ما يتطلب في الصورة الشعرية عادة من مفاجأة، وابتكار، ودهشة. لأن الشاعر التقليدي لا يعتمد على خياله يسعفه باللمحات الفنية، والإشارات الذكية الإيحائية، وإنما يعتمد على ذاكرته يستمد منها تعابيره حيث تختزن آلاف الصور المحفوظة، والقوالب الجاهزة من خلال قراآته الطويلة في التراث. ومن ثم قد يكون من أبرز ما يشد انتباه الدارس من خصائص هذه الصور تنفسها في بيئة غير البيئة التي يعيش فيها الشاعر. فإذا كان الشاعر يعيش في القرن العشرين، وفي بيئة متمدنة ثم جاءت صوره بعد ذلك مستمدة من بيئة صحراوية بدوية لا تمت إلى واقعه بصلة، دل ذلك دلالة قوية على أن الشاعر ذائب الشخصية، لا يستمد صوره من ملكاته الإبداعية من عاطفة وخيال.

وقد يكون من حق الشاعر أن يستغل ثقافته في عمله الشعري، ويوظف التراث في بناء صوره فإن هذا أمر ضروري. ولكن ليس من

حقه ان يعتمد هذا التراث بحرفيته دون إضافة، ونقل دون إثراء يغترف من الخيال الذي يمده بالجديد والمبدع، لأن صوره ـ والحالة تلك ـ تكون معروفة، مطروقة، مبتذلة، مفتقرة إلى الصفة الفنية الأساسية التي يجب أن تتوفر عليها الصورة الشعرية وهي المفاجأة، والابتكار، وكل ما من شأنه أن يجعل المتلقي في حالة انبهار، واندهاش، ومتعة.

وبالعودة إلى أغلب الصور المستخدمة من طرف الشعراء الجزائريين، التقليديين، تواجهنا هذه الخصيصة اللافتة للنظر. فنجد محمد العيد مثلاً دائم استخدام الصورة المستمدة من البيئة الصحراوية، طبيعتها، وحيواناتها، وحياتها. فتشبيهاته واستعاراته، وكناياته، تتنفس في مناخ صحراوي صرف، حتى ولو كانت التجربة متعلقة بموضوع لا يمت إلى الصحراء بأية صلة.

فهو إذا أراد تصوير الشجاعة والإقدام والجرأة وما في معناها، حضرت في ذهنه صورة الأسد، والشبل، واللبوءة، والوعل، والنسر، والعقاب، وغيرها مما كان الشاعر العربي الصحراوي يرى فيها تجسيداً لتلك المعاني. وإذا أراد تصوير الخسة، والنذالة، والظلم، والغدر، حضرته صورة، الذئب، والأفعى، والغراب، والثعلب، كما تكون صورة الحمام، والهزار، والغزال، والخروف، واليمامة، مادة لتجسيد الوداعة، والسكينة، والسلام. ومن ذلك هذا النموذج الذي يصور فيه واقع الجزائريين تحت حكم المستعمرين، ويرمز فيه إلى نفسية المستعمرين الجشعة، وبؤس المواطنين الأهالي الواقعين تحت قبضة أيديهم.

وأغرب خطب هالني خطب موطن	لنا منعته الشمس، أسراب أغرب
كما حسبت عنه الرياح وعارضت	له دون سيل القطر من كل مسرب
بأجنحة سود كأن خيالها	ظلام بليل، قاتم الوجه غيهب

فيـالك فـردوساً تحـولت دمنـة،   ويا وحشتا من أغرب فيك نعب[1]

والغربان السود هنا، يريد بهم المستعمرين الفرنسيين الـذين يلبسون بذلات سوداء. وقد حولوا الجزائر من فردوس إلى بلقع ينعقون فيه كما تنعق الغربان على الدمن والأطلال.

أما عن واقعه كشاعر، فيتصور نفسه في هذا الجو طائراً فوق بانة:

ومـا أنـا إلا طـائـر فـوق بـانـة   يردد سجعاً خـافتاً ذات مغـرب
يسـر بـه تحت الــدجى متسـتراً   ليأمن رمي الصائد المترقب. . .[2]

وعادة ما يستخدم هذه الصور، عندما يريد الكلام عن واقـع الشعب الجزائري مع الإدارة الاستعمارية. يقول من قصائد مختلفة:

- يا راعياً والشاة تحت الذئب بين يد وفم[3]
- ما عاثت الذؤبان في أغنانه، لو كانت الآساد في آجامه[4].
- والشاة للذئب سهم إن فرطت في القطيع. .[5]
- خفوا لمؤتمر الأميـار، واحتشدوا به احتشاد ذئاب حول خرفان[6]
- نشأ العلم ملاكاً طاهراً   واستحـال اليوم شيـطانـاً رجيمـاً
يطرد السلم من الأرض كما   يطرد الصياد في القنص ظليماً.[7]

---

(1) ديوان محمد العيد، ص 289. وانظر أيضاً ديوان محمد العيد، ص 143-146.
(2) ديوان محمد العيد، ص 290. وانظر الصورة نفسها في ص 262، و ص 329.
والجدير بالذكر أن هذه الأبيات، كانت مثار مضايقات لمحمد العيـد من طرف (ميرانت) مدير الشؤون الأهلية بالولاية العامة آنذاك.
(3) المصدر السابق، ص 100.
(4) المصدر السابق، ص 90.
(5) المصدر السابق، ص 175.
(6) المصدر السابق، ص 316.
(7) المصدر السابق، ص 337.

أما صورة الأفاعي والحيات السامة فتكون عنده لتجسيد الخبث، والدناءة، والشر:

أَلْسُن تحتوي على السم كالحيات فيها ليونة وعُرام.
لأذعات كأنها جمرات قاطعات كأنها أجلام... [1]

ريح ابن آدم من عواقب بغيه وولوعه بالعيث والأضرار
ووقوفه بالنفس وهي كحية رقطاء، فيه خفية الأجحار... [2]

ولكي يصف نجدة الناس وهرعهم لإنقاذ ضحايا زلزال الأصنام يقول:

كم مرضع صاد الحمام وحيدها كالنسر صاد حمامة فاغتالها
فتمزقت حزناً عليه، وأعولت ترجو إغاثة من يعي أعوالها
صرخت من الأنقاض تسأل نجدة عجلى، فلبى المنقذون سؤالها
خفوا إليها كالوعول تسابقت نحو المكانس، كي تجير غزالها[3]

ويقدم هذه الصورة عن جمعية العلماء في سنة (1937) وهو يصف اجتماعاً لها.

والقوم كالأسد الروابض جثم من حولهم أو كالنسور الوقع
قل للجزائر، وهي أم مرضع، مثل اللبوءة، أي أم مرضع
أبناؤك الأشباك فيك تزاوروا وتزاءروا في الغيل منك بمسمع
إن الجزائر مرتع معشوشب مغدودق ما مثله من مرتع

(1) المصدر السابق، ص 177.
(2) المصدر السابق، ص 329.
(3) المصدر السابق، ص 71. وانظر الصورة نفسها في ص 176.

قـل للنـزيـل بهـا سـلام طيب متضـوع كـأريجهـا المتضـوع
إن القريب الحق أولى بالقـرى بين الضيوف، من القصي المدعي[1]

كما يستعمل صورة السهم، للنفاذ، والسيف للحسم، والرعد للقوة، والبرق للسرعة الخاطفة[2]، وهي كلها صور بدوية.

وليس أدل على سيطرة هذه التشابيه القديمة من نفس العيد، من تشبيهه الحافلات بالعاصمة، بالغزلان وبقر الوحش سرعة، والطائرات بالكواسر، مما يدل على التقليد المتناهي. وذلك حيث يقول:

والحافلات بطرقها تطوى الفلا طيـا، كغـزلان بـهـا وجـآذر
والطائرات تحوم في أجـوائهـا كطيورها، من وادع أو كاسر...[3]

إن القارىء، في هذه الحالة، يجد نفسه أمام صور مستهلكة من الجميع، ابتذلها الاستعمال من طرف الشعراء السابقين، حتى غدت أشبه ما تكون بالثوب الجاهز سلفاً، لم يصنع خصيصاً لينسجم مع جسم صاحبه شكلاً، ولوناً، وحجماً، والصورة الشعرية الناجحة هي التي يسعى الشاعر لأن يكون فيها دمه، ونبضه، وبصماته، وبذلك تكون كشفاً نفسياً لشيء جديد، وليست مزيداً لمعرفة المعروف.

ولم تكن هذه الخصيصة من مميزات الصورة عند الشيوخ المحافظين وحدهم، بل إنا لنجدها حتى عند بعض الشباب الذين زاولوا دراساتهم في كليات المشرق العربي، ممن يفترض في ثقافتهم الشعرية اطلاع على التيارات الأدبية الحديثة والمعاصرة.

---

(1) المصدر السابق، ص 143.

(2) المصدر السابق، الصفحات، 190، 215، 219.

(3) ديوان محمد العيد، ص 221.

ويبدو لي أن «صالح خرفي». وصالح خباشة،من أبرز الشعراء الجزائريين في مرحلة الثورة التحريرية استخداماً لهذه الصور القديمة، فقد تشربوا هذا الأدب في بداية دراستهم فترسب في أعماقهم، والتصق بتجاربهم بكيفية لم يستطيعوا معها تجاوزه، أو الاستفادة منه بقدر.

إن صور صالح خرفي، صور تقليدية قديمة، فهو لا يراعي في تكوينها الواقع المعاش، وإنما ينحتها مما حفظه من صور قديمة، وإلا كيف نأوّل اقتصار صوره على التنفس في الجو الصحراوي، وتوظيفه لها، وهو يعالج موضوعات الثورة التحريرية؟ إن الشاعر يستخدم في صوره (السيف، والرمح، والمآسي التي لا ترد للشعب جماحاً، والكفاح الذي لا يهيص له جناح، والزند الذي لا يزداد في ساحة الحروب إلا اقتداحاً)، وهو يستقبل صدور صحيفة «المقاومة الجزائرية» بتونس في سنة 1956، يقول:

برزت تحمل اليراع سلاحاً	ومضى طرسها المقاوم ساحا
وسطور يزفها الحق والعد	ل، سيوفاً على العدا، ورماحا
إنها للبلاد واجهة الطر	س، عن السيف لا يقل كفاحا
فاخسئي دولة الفساد، فرنسا	فمآسيك لن ترد جماحا
زندنا لا يزيد في ساح حرب	باحتكاك الخطوب، إلا اقتداحا
فاعرفينا في الحرب حسا ومعنىً	نرفع السيف، واليراع سلاحا[1].

ويصف الخلافات التي تمزق الوحدة العربية في سنة 1958، فيورد هذه الصور التقليدية المستهلكة.

ما لنا والخلاف تحت ظلام — من قتام الوغى، ووطيء الحوافر

---

(1) أنت ليلاي، ص 10.

بريء النصر من جحافل شعب بأسها صارم من الخلف باتر . . .[1]

. . . غاض نبع الحياة، فالحر منكم وارد يستقي الردى غير صادر

آمنوا بالشعوب، وحدة صف فبصف الخلاف إني كافر

واجعلوها سريرة نتحاشى غضب الله يوم تبلى السرائر

طاف بالعرب طائف، ثم لاحت سحنات لكم، عليها بشائر. . .[2]

إن الشاعر هنا يستخرج كل صوره من أجواء الحياة العربية الصحراوية، قتام الوغى، ووطىء الحوافر، والصارم الباتر، وورود الماء دون الصدور عنه، ثم هذه الصور المستخرجة من القرآن الكريم، في آخر الأبيات.

وهو إذا وصف المعارك التي تخوضها البلاد العربية ضد المستعمرين يذكر الطلول التي عفى عليها الزمن، والأيدي التي ترفع الأسنة والبنود، والجحافل الزاحفة، يحدو بها السرى المحمود، وهي تدق الطبول.

عفى الزمان على الطلول فجددوا تشييدها فالعز في التجديد

المغرب العربي في إقدامه، في زحفه، في نصره المعقود

المغرب العربي مد لكم يداً خلقت لرفع أسنة وبنود

ما انفك جرح الأمس يندى والوفا يحدو به لمعارك وصمود

فاستجمعوا الأيدي، ففي جنباتها مليون شلو، في القفاز شريد

إن طاب للجفن الخلي سباته فأروه جفناً دائم التسهيد

أوشعت الأنوار، فاقتبسوا بصيصاً من سناها، لليالي السود

---

(1) أطلس المعجزات، ص 215.

(2) المصدر السابق، ص 238.

دقي طبول الزحف، نسمعها تنا   دي، يا فلسطين السليبة عودي
يا قادة الفكر، الأبي حماته   أنتم خطانا في السرى المحمود..[1]

إن سمة التقليد في صور «صالح خرفي» تتجلى في قصائده التي يصف فيها معارك الحرب التحريرية، من خلال صور لا تمت إلى الحروب المعاصرة بأية صلة إنها صور مستقاة من أجواء القصائد العربية القديمة، فيها الأحداق التي تنظر شزراً» و«الهزبر الذي يجثو بمخلبيه على الظبي الغرير» كما جاء في هذه المقطوعة مثلاً:

... ومن أضحى بفرط الغي وعلا   يجدنا في ثبات الجأش صخرا
ولا تأمل لجبار نجاة   إذا أحداقنا نظرته شزرا
فهل لك يا فرنسا من مزيد   فهاتي، وابعثي النجدات تترى
إذا أرسلت نشأك ودعيه   لغير لقا، فسوف يؤم قبرا
فأنت بقبضة الضرغام جاث   عليك بمخلبيه، ولا مفرا
وأدرى بالمصير أيا فرنسا   لسرب من ظبا لاقى هزبرا[2]

إن معايشة «صالح خرفي» لهذه الصور القديمة أفسدت ذوقه الشعري في بعض الأبيات تعبيراً وتصويراً، وجعلت بعض معانيه جافية لا يرتاح لها الذوق المعاصر، بل لا يرتاح لها الإنسان المتحضر بله الشاعر الحساس. وقد وقع في هذا الخطأ في مثل قوله.

لا لن تضيع دماؤنا، إنا سنحسو   من دماء المعتدين عقارا...[3]

(1) أنت ليلاي، ص 172، 173.
(2) المصدر السابق، ص 16، 17.
(3) أطلس المعجزات، ص 20. وهذا البيت يذكرنا ببيت الأمير عبد القادر وهو يصف جيشه: وألذ شيء عندهم لحم   العدا ودماؤهم كزلال عذب المنهل.
انظر، عبد الوهاب بن منصور، نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر، مطبعة ابن خلدون، تلمسان، 1952، ص 16.

إن الصورة هنا تعيد إلى أذهاننا، تلك الصور الوحشية البدائية التي تمثل البطولة في أن يتلذذ المحارب بشرب دم أعدائه كما يتلذذ بشرب الخمر، ولو أن الشاعر خرفي لم ينسق وراء التعابير والصور الجاهزة لرفضها لأنَّها لا تتماشى مع ذوق المسلم بله الإنسان المتحضر المعاصر.

وفي مثل قوله عن الرئيس الفرنسي «جي موليه» الذي زار الجزائر أبان الثورة التحريرية.

وهالته الجزائر إذ رآها تشرد قومه، سبياً، وقتلا
وتلك سيوفنا صدئت فثرنا نروم لها على الأعناق صقلا[2]

إن الحماسة، والانفعال دفعت إلى تصوير الثوار الجزائريين وهم يقتلون، ويسبون، ويتخذون من أعناق الفرنسيين جلاء لسيوفهم الصدئة. وهي صورة تسيء إلى الثورة إساءة بالغة.

وهكذا نلحظ هذه الظاهرة طاغية في ديواني «أطلس المعجزات»، و «أنت ليلاي»، ولا نصف هذه الصور بالتقليد لمجرد قدمها، فإن القدم والجدة في الصورة لا تعود لكونها تجسد شيئاً قديماً أو الجدة لكونها تصور شيئاً جديداً. . . فليست الجدة في الصورة أن ينتقي الشاعر مما حوله من مظاهر الحضارة الجديدة ما يساعده على التصوير، فإن أي شاعر لو اتخذ صورة الشمعة ليعبر بها عن حالة نفسية معينة بعد أن أصبح الشمع ثانوي القيمة في الحياة الحضارية، لما وجدنا في صورته عيباً لأنها قديمة أو أنها استعملت كثيراً»[2]. بل إن الجدة والقدم تعودان إلى انسجام الصورة مع الفكرة، والحالة الشعورية وليس أدل من صحة

(1) أطلس المعجزات، ص 25، 26.
(2) د. إحسان عباس، فن الشعر، ص 226.

هذا الرأي من كوننا نجد عند «صالح خرفي» هذه الصورة الصحراوية القديمة في قصيدته التي يؤكد فيها ارتباط الصحراء بالشمال، وهي صور موفقة ناجحة، لأنها جاءت منسجمة تمام الانسجام مع الموضوع، دالة على الحالة النفسية التي يشعر بها الشاعر، موحية بالفكرة التي يهدف إليها وهي التأكيد على أصالة الصحراء الجزائرية وارتباط شمالها بجنوبها، رداً على المتآمرين على فصل الصحراء عن الشمال.

. . . يامن على الصحراء سال لعابهم كم مورد فيها، سلوا هل أصدرا؟

أقسمت بالرمضاء فيها بالريا ح الهوج، تنتعل الجديب المقفرا

بالناقة الوجناء فيها لم تزل عربية الخطوات، شامخة الذرا

أقسمت بالحادي، وبالفصحى التي ناجى بها الليل الجميل المقمرا

بالخيمة السوداء، بالليل الأنيس بنارها، ما انفك طائي القرى

بالنفط في الصحرا، عشقت سواده الداجي، وعفت به النضار الأصفرا

بالذرة الرعناء، أقعد راجلاً إشعاعها المودي، وأعمى مبصرا

أقسمت بالصحراء مهداً لانبثا ق الوحي، نقاها حراء وطهرا

سنعيد ذكرى القادسية للنهى تهوي بكسرى أو تطيح بقيصرا

سنشنها (عمرية)[1] (سعدية)[2] سنثير رملتها قتاماً أغبرا

إن كنتم تجار حرب، إن من أجدادنا من باع فيها واشترى[3]

فإن صورة الإيراد والإصدار إلى الماء، والرمضاء المحرقة، والرياح الهوجاء، والناقة الوجناء، والحادي الذي يناجي القمر بلغة فصيحة، والخيمة السوداء، والليل الأنيس، والنار المتقدة ليراها الأضياف من بعيد، وغيرها من الرفات الخيالية، كلها صور مستمدة من البيئة الصحراوية وهي تتداخل وتنسجم انسجاماً رائعاً مع الفكرة التي

---

(1)، (2) النسبة هنا إلى عمر بن الخطاب، وسعد بن أبي وقاص الصحابيين الجليلين.

(3) أطلس المعجزات، ص 177، 178.

يريد الشاعر تجسيدها وتأكيدها. وهي أصالة الصحراء الجزائرية، وانتماؤها العريق إلى عروبتها وإسلامها، وتمسكها بهما مهما تكن المؤامرات والدسائس الاستعمارية.

إن الإعجاب بالشعر العربي القديم، والانكباب عليه وحده، دون الاهتمام بالانتاج الحديث، ومحاولة الاحتذاء حذوه. جعلت بعض الشعراء الجزائريين، حتى الشباب الجامعي منهم، يتنفسون في أجواء القصيدة العربية القديمة الصحراوية، لغة وتصويراً، وقد تعدى هذا الإعجاب عند بعضهم إلى حد اقتباس الصور وتضمينها كما لاحظنا ذلك عند خرفي وهذا كان من شأنه أن يفقد، في أغلب الحالات، هذه الأعمال الشعرية ميزة الجدة والابتكار. مع أن خرفي بالذات يملك إحساساً دقيقاً مرهفاً، ورفات خيالية معبرة، ولا سيما في قصائده العاطفية. فلو أنه أطلق لتجربته العنان هناك كما أطلقها هنا، لما وقع في هذه الأخطاء الفنية.

ومن الخصائص التي تميز الصورة الشعرية في الاتجاه المحافظ، اعتمادها على الأدوات البلاغية القديمة المستخدمة عادة في بناء الصورة كالمجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية.

وإذا عرفت الاستعارة بأنها أمعن في الخيال، لأنها تطمس معالم الأشياء، وتستبدل بها أشباهها، فإن التشبيه أقرب إلى تصوير الواقع... والصورة التي تقوم على التشبيه، تخالف في الغالب طبيعة التجربة الشعرية الفنية، لأن التقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين، يقوم أصلاً، على نهج منطقي ينفذ من المقدّمَات إلى النتائج بالتفكير، والإدراك من دون شعور أو معاناة[1].

---

(1) إيليا حاوي، فن الوصف، ص 100.

ومن المعروف أن النقد العربي القديم كان يعطي أهمية للتشبيه أكثر من اهتمامه بالاستعارة، فقد كان النقاد القدامى يرون في التشبيه جانباً من شرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة، ولذا جعلوه أبين دليل على الشاعرية، ومقياساً تعرف به البلاغة، وأوصى النقاد بأن يطلب الشاعر الحذق فيه، لكي يملك زمام التدرب في فنون السحر البياني...[1]

وقد عرف هذا الاتباع أيضاً عند مدرسة الإحياء العربية، وبخاصة في شعر شوقي، وحافظ، والرصافي، فإنه على الرغم من اهتمامهم بالاستعارة نسبياً بما سبق «... فإنهم لم يكادوا يختلفون عن طبيعة الصورة القديمة.. من حيث اعتمادها على الأطراف الواضحة والحدود الظاهرة...»[2]

لهذا كان التشبيه أكثر شيوعاً في العصور الاتباعية التي يكون فيها الشعراء أقل حدة في الخيال، وأكثر انصياعاً لأحكام العقل، والمنطق، وكانت الاستعارة أكثر شيوعاً من التشبيه في العصور الابتداعية التي يشطح فيها الخيال ويجمح، فلا يكون للعقل عليه ضابط...»[3]

وكان طبيعياً أن يستخدم الشعراء الجزائريون التقليديون الأدوات نفسها، ويكون التشبيه من آثرها عندهم. لأن الصورة الشعرية كانت تخضع للعقل لا للخيال، ونتخذ وسيلة لتوضيح الفكرة أو الشعور، وغايتها عندهم هي الوصول إلى الحقيقة، والكشف عن صور الحجج

---

(1) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 46.

(2) إيليا حاوي، فن الوصف، ص 98.

(3) لا، ب، تشارلتن، فنون الأدب، ترجمته د. زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959، ص 95.

العقلية وعلاقتها المنطقية متأثرين في ذلك بوجهة نظر النقد العربي القديم[1].

ولنأخذ كمثال على استعمال أدوات التشبيه بطريقة جنت على الصورة فوسمتها بالوضوح والتحديد والسطحية، هذه المقطوعة التي يصف فيها محمد العيد مدينة قسنطينة:

تيهي بحسنك يا قسنطي وافخري — وعلى العواصم فاسْحبي الأذيالا
بلد الهواء دعوك أم بلد الهوى — إنـي أراك لـذا وذاك مـجـالا
قد ضمك الطود الأشم لصدره — وتعطف الوادي عليك فمالا
وجرى بجنبك ماؤه، فكأنه — عاف يريد بجنبك استظلالا
وازدان سفحك واستطال كأنما — هو ذيل طاووس مشى مختالا
وعلت جسورك في الهواء فأوثقت — ما بين كلتا عدوتيك وصالا
ولرب جسر أحكمته بناته — وافتن فيه مهندسوه فهالا
فهواؤه كالبحر، وهو بعرضه — كسفينة أرست عليه رحالا...[2]

ما من شك في أن منظر (وادي الرميل) وهو يحيط بمدينة قسنطينة وما يتمتع به من فتنة تجمع بين الجلال والجمال معاً، لتوحي للشعراء بما يهز ويطرب، وقد حاول محمد العيد أن يفعل ذلك في مثل قوله:

«قد ضمك الطود الأشم لصدره — وتعطف الوادي عليك فمالا».

وهي صورة لا يخفى ما فيها من جدة وابتكار، لأن الشاعر كان في صورته هذه أكثر قرباً من المنظر الموصوف حين، اعتمد أساساً على

(1) انظر، د. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص 62.
(2) ديوان محمد العيد، ص 342.

الاستعارة وهو يجسد هذه المعاني العاطفية التي يطرب لها الإنسان بفطرته.

ولكن محمد العيد ما لبث أن انفصل عن الصورة انفصالاً يكاد يكون كلياً حين تحول إلى مجرد واصف للمنظر يرصده من الخارج، فشبه الماء الذي يجري بالوادي بالضيف المتعب الذي يبحث عن الراحة تحت الظل. والسفح المزدان بالورود والأشجار المختلفة الألوان، بذيل طاووس، وشبه الجسر المعلق بين عدوتي المدينة بسفينة في عرض البحر راسية. واستخدم الشاعر في ذلك أداة التشبيه «الكاف» و «كأن» التي توحي بأن محمد العيد لا يملك القدرة على النفاذ إلى باطن الأشياء ليمتزج بها.

ويعمد «مفدي زكرياء» إلى الموضوع ذاته، وهو وصف ما تتميز به قسنطينة من روعة وجمال، ولكنه لم يختلف في وصفه عن وصف «العيد»، بل العجيب انهما يلتقيان في كثير من صورهما مما يدل على النفس التقليدي الطاغي على موقفي الشاعرين، وكأنهما يستقيان من مصدر واحد.

يقول مفدي زكريا، وهو يصف المنظر ذاته:

... وادي الهوا بالهوى نشوان خا	صرها وخاصرته، كأن الأمر مقصود
لدى خرير من الأمواه تحسبها	لحناً من الخلد قد غناه داود
الكوثر العذب يحكيها ويحسدها	وحوضها الحلو، مثل الحوض مورود
ونسمة مثل أنفاس الحسان سرت	لطفاً يراقصها في الروض أملود
وندوة الفجر بالتقبيل هائمة	تدغدغ الورد، والشحرور غريد
والقوس يحكي جلابيباً مطرزة	تجرها صلفا، في عرسها خود[1]

(1) تجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر قد ضمن معنى بيت ابن الرومي الذي يقول فيه =

والليـل يكتم من أنفاسـه عجبـاً يخشى الصباح، كأن الصبح بارود
نهر المجرة، قد ضمت كواكبـه كأن أنجمه الحيرى، عناقيد. . .[1]

فمن السهل الميسور، أن يلحظ المرء كيف اعتمد «زكرياء» هو الآخر اعتماداً كلياً في بناء صوره المتتابعة على أدوات التشبيه: كأن ومثل، وتحسب، وتحكي، حتى غدت العنصر الأساسي الذي بنى به الشاعر صوره.

إن عدم الاحتفال بالاستعارة ـ التي تعتبر من أهم عناصر الصورة الناجحة، ودليلاً قوياً على نبوغ الشاعر وامتلاكه لأدواته الفنية ـ أثرت تأثيراً واضحاً على طبيعة الصور في هذين النصين، فوسمتها بالسطحية، والوضوح. لأن الصورة إبداع خالص تقذف بها النفس، ولا يجوز أن تنشأ الصورة عن تشبيه وإنما عن التقريب بين حقيقتين متباعدتين على نحو ما، فبقدر ما تتباعد العلاقات القائمة بين هاتين الحقيقتين المتقاربتين، بقدر ما تكون الصورة قوية. وقد تفطن عبد القاهر الجرجاني إلى ذلك حيث يقول:

والمعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا ينزع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر إلى نظيره الذي يشبه به، بل بعد تثبت وتذكر وفكر للنفس في الصور التي تعرفها. . .[2].

= واصفاً قوس قزح:

وقد نثرت أيدي السحاب مطارفاً على الجود كناً، والحواشي على الأرض.
كأذيال خوذ أقبلت في غلائـل مصبغة والبعض أقصر من بعض.

(1) اللهب المقدس، ص 264.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 135.

ولعل الرغبة في مراعاة العلاقة الحسية بين طرفي التشبيه، من مشبه، ومشبه به، هي التي حالت دون امتزاج الشاعرين بموصوفاتهم، وجعلتهم يلهثون وراء هذه المناظر المتلاحقة بسرعة خاطفة، فيرسم محمد العيد ثمانية مناظر في اثني عشر بيتاً، ويرسم زكرياء، أحد عشر منظراً في خمسة عشر بيتاً. وهم في هذا لم يخرجوا عن نهج القصيدة التقليدية التي يكون فيها الشاعر تركيبياً أكثر منه تحليلياً.

ونحسب أن الإلحاح في إيراد التشبيهات المتتابعة من طرف الشاعر، أحياناً، يعطينا إحساساً بأن الشاعر إنما يصف من أجل الوصف، حيث تغدو التجربة لوضوحها وسطحيتها خالية من أية لمسة فنية، عاجزة عن إثارة أي إحساس لدى المتلقي.

ما الذي يدفع محمد العيد مثلاً إلى وصف قوس قزح هذا الوصف المجرد، مكدساً هذه الصور المتلاحقة:

... كأنه أرجوحة فيها السحاب ارتجحا
أو خنجر به القضا وفي الفضاء طوحا
أو صولجان في السما وبالسلام لوّحا
أو ذيل طاووس بها في خلدها تفسحا
أو كم حوراء به توصي إلى من صلحا
أو محجن الدهر على الـ ـأرض به ترنحا
أو قوس نصر وسع النجـ ـد بها، والأبطحا
أو فلك بحر معلم الرأ س، إلى الحج انتحى...[1]

ما من شيء يدفع الشاعر لأن يسوق، كل هذه التشبيهات

(1) ديوان محمد العيد، ص 43.

المتابعة، سوى تلك النظرة التقليدية التي كانت تتحكم في الشعراء، حين يتخذون من الوصف نوعاً من التلهي، وإظهار التفوق، وهو أمر يجعلهم ـ والحالة هذه ـ خارج حدود الإبداع الفني. وقد يكون المنظر الطبيعي ثرياً بالإيحاءات الشعرية الرائعة، زاخراً بما يخرك في أعماق النفس من ضروب الانفعال. ولكن الشاعر يقف منه موقفاً جامداً لا إحساس فيه ولا نبض، لأنه يصف من أجل الوصف، وكأن هذا الفن أصبح مجالاً لإظهار البراعة في صناعة الشعر، والتدليل على تفوق الشاعر بما يملكه من حصيلة لغوية. من ذلك مثلاً موقف محمد العيد حين وصف «منار» ميناء الجزائر ليلاً[1]، وهو منظر يثير في النفس مشاعر الغبطة والارتياح أو على الأقل الإحساس بجمال أشعة النور وهي تنعكس في الماء.

ولكن محمد العيد ينصرف عن هذا إلى وصف ظاهري سطحي بارد. حيث عبر عن ذلك من خلال أربع مقطوعات ممسكاً المعنى مغيراً القافية في كل مرة. وكأن الأمر أصبح مجالاً لإظهار الصناعة، وليس مجالاً للتعبير عن الإحساس والشعور. يقول محمد العيد:

رأينا فوق سطح البحر نوراً ... طويل الذيل أحمر قد توهج
تراءى فيه منعكساً بليل ... منار ضوءه عال مؤجج
فيرسم فوق ضوء البحر طوراً ... وطوراً في خلال الموج يولج
كأن الموج حرب وهو فيها ... يلوح كأنه سهم مضرج.

ثم يغير القافية محافظاً على المعنى العام قائلاً:

رأينا فوق سطح البحر نوراً ... طويل الذيل أحمر قد تلهب
تراءى فيه منعكساً بليل ... منار ضوءه عال مكهرب

(1) انظر، الإصلاح، ع 9، (1929/12/12).

فيرسم فوق ضوء البحر طورا وطورا في خلال الموج يذهب
كأن الموج أفق وهو فيه يلوح كأنه نجم مذنب

وهكذا يستمر في تغيير القافية في كل مقطع، مكرراً نفس الأبيات.. في تجربة ليس فيها حيوية، وليس فيها انفعال، لأنها تحولت بين يدي الشاعر إلى ألهية يتلهى بها. وصناعة بادية التكلف والافتعال. وهذا موقف يذكرنا، بموقف شعراء الذائقة البديعية من أمثال ابن المعتز ومسلم بن الوليد، الذين كانوا يتهافتون وراء التشابيه، حتى أصبح التشبيه عندهم يبتغى لذاته[1]، وقد انحرف هذا الموقف بمفهوم التشبيه ودوره في بناء الصورة الشعرية «إذ لا قيمة للتشبيه في الوصف بحد ذاته، لأنه وسيلة للتعبير عن التجربة، جماله أو قبحه يتعلقان بتعبيره المخلص، واتصاله الحميم بالتجربة الداخلية...»[2].

إن هذه الظاهرة تقودنا إلى خصيصة أخرى من خصائص الصورة في هذا الاتجاه وهي ما يمكن الإطلاق عليه:

ثانياً ـ الحسية والشكلية:

والمراد بالحسية والشكلية، ميل الشعراء إلى وصف الأشياء وصفاً حسياً يتناول الخصائص الثابتة، كاللون، والحجم، والشكل، والوقوف عند هذه الجوانب التي تعتمد أساساً على حاستي البصر والسمع، دون التغلغل إلى بواطن الأشياء والنفاذ إلى جواهرها باستخدام الحدس والخيال، لا باستخدام الوعي، والمنطق، والعقل. إضافة إلى الولع

---

(1) انظر مثلاً، د. شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، 1965، ص 180، وص 270.
(2) إيليا حاوي، فن الوصف، ص 22.

بالزخرفة والتشكيل، ووصف الأشياء من خارجها دون محاولة التعاطف معها والامتزاج بها.

إن الشاعر وهو يقف من موصوفاته هذا الموقف الحسي، لا يستخدم مخيلته، ولا يصدر في التجربة عن اللاشعور، ولا يتعاطف مع ما يتناوله بالوصف هذا التعاطف الدال على الصدق، والإحساس بالشيء إحساساً باطنياً، بل إن الشاعر من هؤلاء نراه يجهد نفسه، ويبذل قصارى ثقافته في سبيل البحث عن الصور والتعابير التي تضفي على الشيء الموصوف قوة الأشياء المنظورة المحسوسة.

فالصور التي تصور مناظر الطبيعة، وهي المجال الذي يفجر الإحساس بالجمال، ويعمق الشعور به، نجدها تتكرر بطريقة واضحة عند أغلب الشعراء الجزائريين، وتتابع بكيفية رتيبة في هذا النص أو ذاك. لأن الواحد منهم لم يكن يجهد خياله لابتكار لمحات فنية نفسية لموصوفاته، ولا يكلف نفسه عناء البحث عن زاوية جديدة يقف عندها لرسم مناظره وإنما قصاراه أن يعتمد على حاسته البصرية عادة يجيلها هنا وهناك ينظر إلى الشيء نظرة سطحية عابرة، لا يهمه منها سوى الكتلة العامة، ولا يستهويه رسم الأشياء رسماً دقيقاً يعنى فيه بالتفصيلات، والقسمات، واللمحات.

ولنأخذ كمثال على ذلك: هذا النص الذي يصف فيه رمضان حمود «جمال الكون وبدائعه»[1] يقول:

انظر إلى الكون البديع بنوره وظلامه، وسكونه الروحاني
ونسيمه وهبوبه، ومياهه وخريرها، وجماله الفتان

(1) وادي ميزاب، ع 88، (1928/6/22).

وسحابه بسمائه متقطعاً عند الغروب، وهو أحمر قاني
متشتتاً كالفلك، في إمسائها فكأنه قطع من المرجان
وسهوله ممتدة، ومروجه خلابة بتناسق الألوان
ونباتها المخضر مثل زبرجد يزهو بزهر الروح والريحان
أردية من سندس فكأنها منقوشة بالتبر والعقيان
وجداول تختال بين زهورها بمسيرها تنساب كالثعبان
فإذا شعاع النور صافح خدها ونظرتها فوراً بدون توان
... خلت الحياة سبائكاً من فضة صبت جداول في فضاء جنان
تخفى وتظهر والشعاع ينيرها كالزئبق الرجراج في اللمعان...[1]

إنَّ هذا الوصف تتجلى فيه الحسية منذ أول بيت، فاستعماله كلمة «انظر» يفصح عن رغبة في أعماق الشاعر في أن يستقصي بنظرته كل مظاهر الطبيعة المتجلية في هذا الكون الواسع الفسيح، بظلامه، وسكونه، ونسيمه، ومياهه، وسحابه، وسهوله، ومروجه، وزهوره، وجداوله، إلى آخر هذه المشاهد الطبيعية المتتابعة التي لا يمكن أن يحتويها النظر في مشهد واحد بحال من الأحوال.

ومن حق الشاعر أن يصف مشاهد الطبيعة اعتماداً على مخيلته، وتلك هي الشاعرية الحقيقية، ولكن ليس بهذا القفز والتوثب من مشهد إلى آخر، وهو أمر جنى على صور الشاعر فأصابها بالقطع والابتسار، ووسمها بالحسية والسطحية، وقد اعتمد الشاعر في ذلك على التشبيهات التي تصف الأشياء وصفاً حسياً ظاهراً.

فالسحب المشتتة في الأفق عند الغروب كأنها الفلك، وحمرتها كأنها قطع المرجان، والنبات المخضر مثل الزبرجد، والأردية السندسية

---

(1) المصدر السابق.

وكأنها منقوشة بالتبر والعقيان، والجداول المنسابة بين الأجنة انسياب الثعبان، وإذا انعكس النور في صفحتها حولها إلى سبائك من الفضة، إلى آخر هذه التشابيه المادية التي تذكرنا بالتشبيهات المعروفة عند الشعراء العباسيين والأندلسيين، ولا سيما المترفين منهم كابن المعتز؛ تدل دلالة واضحة على أن «رمضان» واقع تحت ضغط هذه الصور الحسية التي اقتصر فيها على حاسة البصر وحدها، رغبة من الشاعر على تقريب الشيء الموصوف وتحديده، وإصابة الجانب المظهري منه على طريقة القدامى.

وقد جره هذا الموقف إلى أن يكون تقليدياً في صوره إلى أبعد حدود التقليد، وإن بعض هذه الصور لينم عما يشبه النقل كما جاء ذلك في قوله:

وجداول تختال بين زهورها ... بمسيرها تنساب كالثعبان
فإذا شعاع النور صافح خدها ... ونظرتها فوراً بدون توانِي
خلت المياه سبائكاً من فضة ... صبت جداول في فضاء جنان...

ألا يقترب هذا من قول ابن خفاجة الأندلسي:

والماء أسرع جريه متحدراً ... متلوياً كالحية الرقطاء
قد رق حتى ظن قرصاً مفرغاً ... من فضة في بردة خضراء..[1]

ثم إذا ذكر «ابن المعتز» أو من يشبهه من الشعراء المترفين، الزبرجد، والمرجان، والسندس، والتبر، والعقيان، والزئبق الرجراج، وهم يفعلون ذلك عن إحساس ومعايشة - فهل يحس «رمضان حمود» - الذي يعيش في بيئة صحراوية فقيرة هو الآخر بقيمة هذه

(1) ديوان ابن خفاجة، دار صادر، بيروت، ص 16-17 ط، (1961).

الموصوفات، إننا نشك في أن «رمضان» يستطيع أن يتصور هذه التشابيه تصوراً يتجاوز السماع، والمحاكاة، والتقليد.

أما أبو الحسن علي بن صالح، فيرسم لوحة لمشهد من مشاهد الطبيعة ليلاً، ويقف وقفة انتشاء وغبطة أمام منظر الماء الهادر والليلة مقمرة. وتتفتح حاسته البصرية كما تتفتح عين الكاميرا لتلتقط هذه المناظر:

«لله ما أبهى الطبيعة في الدجى ... بين الرياض، وما أجل وأبهرا
حيث الجبال كأنها قطر البخا ... ر، تجرها مزجية فوق الثرى
وترى الصخور كأنها أسد جثت ... تبغي الوثوب غضنفراً فغضنفرا
والماء منحدر على جنباتها ... كالسلسبيل، فما أرق وأغزرا
وخريره نغم يرجعه الفضا ... فيزيد نار العاشقين تحسرا
وإذا تعثر في الصخور، تخاله ... ملأ الصخور لدى التعثر جوهرا

ثم يلتفت إلى السحاب قائلاً:

وترى السحاب مناطداً جوية ... من كل أزرق في الفضاء وأغبرا
وإذا نظرت إلى النجوم تخالها ... منثور در في السماء مجوهرا
والبدر من بين النجوم مليكها ... اتخذ السماء إذا اعتلاها منبرا[1]

قد يكون من الطبيعي أن يعتمد الشاعر على حاسة البصر وهو يرسم منظراً طبيعياً في الليل المقمر، ولكن اللافت للنظر هو اقتصار الشاعر على حاسة البصر وحدها دون حاسة السمع مثلاً، والمعروف بأن الليل بجلاله المهيب وسكونه البديع، قد يكون أكثر إثارة لحاسة السمع التي تكون في مثل هذا الوقت أكثر انتباهاً، وأحدّ تيقظاً، ومما يدل على

---

(1) الأمة، ع 10، (1984/11/20).

استخدام الشاعر لحاسة البصر وتركيزه عليها، استعماله للأفعال الدالة على ذلك مثل: ترى، ونظر، أكثر من مرة، والملاحظ أيضاً، هو أن حاسة البصر عند الشاعر حادة، فهو على الرغم من التقاطه لمناظر في الليل، إلا أنه استطاع أن يميز بين الألوان، ويفرق بين داكنها وفاتحها، فعل ذلك بدقة وهو يصف حباب الماء المتدفق الذي شبهه بالجواهر المنثورة. وفعل ذلك أيضاً حين ميز بين السحب الزرقاء، والغبراء وفي الوقت نفسه يشبه النجوم المتناثرة في السماء بالجواهر المنثورة لمعاناً وبريقاً، ثم ينسى بأن الليلة قمراء، وقمرها بدر منير فكيف يمكن، واقعياً، للمرء أن يميز النجوم بهذه الطريقة في سماء ملبدة بالسحب مضيئة بنور البدر.

نحسب أن انسياق الشاعر وراء الصور الحسية التقليدية هو الذي أوقعه في هذا التناقض، ونحسب أيضاً بأن هذه التجربة اتسمت بالضعف لأن المنتظر من الشاعر وهو يصف هذه المشاهد الشاعرية أن لا يكتفي بالوصف الخارجي الحسي، دون النفاذ إلى بواطن النفس التي تتيقظ فيها الأحاسيس والمشاعر أمام هذه المشاهد الرائعة عادة.

ونقف عند نموذج آخر لمحمد العيد، وقد استهواه جمال الريف فراح يصف مناظره الخلابة المتعددة، منظراً منظراً ينتقل من لفظة إلى أخرى، مكتفياً بالعام دون الخاص، والكلي دون الجزئي، مما جعل محمد العيد يقع هو الآخر في تناقض واضح جنى على التجربة الشعرية ففقدت جانباً كبيراً من ميزتها الفنية.

يتناول محمد العيد في هذه القصيدة عدة مناظر يكدسها تكديساً متنافراً في أمكنة متباعدة، وأزمنة مختلفة، مما لا يمكن الجمع بينها في عالم الواقع. لأن الشاعر طغت عليه حاسته البصرية التي أدته إلى

الشكلية، دون أن يتناول موصوفاته تناولاً شعورياً أو يربط بين مناظره بخيط لتتلاحم وتنسجم. يقول «العيد»:

حيتك في البدو كل الكائنات به الريح عازفة، والروض صفاق
والحقل محتفل الأشجار من طرب تشدو وتهفو به ورق وأوراق
والنهر في جنبات السفح منبسط والماء في جنبات النهر رقراق
وفي الكروم عناقيد تحف بها كأنها في نحور الغيد أطواق
وفي المزارع قطعان منوعة ضأن، ومعز، وأبقار، وأنياق
تشدو الرعاة بسوق للغناء بها وللغناء كما للشعر أسواق
لهم مزامير بالألحان صادحة كأنها في صدى الوديان أبواق
والوحش سلوان في الغابات منطلق والطير جذلان في الأوكار زقزاق
والشمس زاهرة في كل آونة كأن أسماءها في العين إشراق
والبدر في الليل، يبدو زاهداً ورعاً له إلى الله اخبات واطراق.[1]

إن اللافت للنظر في هذه المقطوعة، هو هذا الحشد الهائل من الصور المتتابعة التي يستعرض فيها العيد مشاهد من الطبيعة في أزمنة مختلفة، وبيئات متباعدة لا يمكن تطابقها مع الواقع بحال من الأحوال.

ففي المقطوعة من حيث الحيز المكاني مناظر تخص حياة الصحراء والبادية، كما يدل على ذلك، مطلع القصيدة «حيتك في البدو كل الكائنات به». ثم تجدنا في البيت الذي يليه مباشرة أمام حيز مكاني آخر هو الريف حيث الحقول، والمزارع والنهر الرقراق، والحمام فوق الأشجار، والكروم بعناقيدها المتدلية، والمزارع التي يأبى الشاعر إلا أن تضم صنوفاً متنوعة من ضأن، ومعز، وأبقار، وأنياق، والرعاة تشدو بألحانها الساحرة، وفجأة ينقطع هذا الشريط لينقلنا إلى بيئة أخرى

---

(1) ديوان محمد العيد، ص 56.

تختلف عن الأمكنة السابقة تماماً، ينقلنا الشاعر إلى الغابات حيث الوحش سلوان منطلق. ويحدثنا الشاعر عن الشمس الزاهرة، والبدر المنير، بهذه الطريقة التي لا يربط بينها خيط نفسي أو موضوعي واحد.

فإذا جاز أن نتصور اجتماع الريف والبادية في مشهد واحد، إذ يمكن ذلك في بعض الواحات الصحراوية، مثل «بسكرة» مثلاً. فإن الذي لا يمكن تصوره بحال هو اجتماع البادية بالغابات حيث الأحراش والأشجار الملتفة، وحيث الوحش منطلق سلوان، والطير في الأوكار جذلان. لا أحسب أن هذا يمكن تصوره في البيئة الجزائرية على الأقل. فإن الغابات في الجزائر لا تكون إلا في الشمال، وطبيعة البادية الجنوبية تختلف اختلافاً بيناً عن طبيعة الشمال.

ثم ان الاهتمام بالمحسنات المعنوية من تطابق، وتقابل، أوقعت محمد العيد في تناقض آخر.

فهو يصف الريح العازفة، والروض المصفق، والشجر المحتفل من طرب وعليه تشدو الورق والأوراق، ويصف النهر المنبسط الرقراق، كل هذه المشاهد في إطار واحد. والمعروف أن الريح إذا هبت بهذه القوة التي تجعل الشجر يهتز، والروض يصفق أن تجعل الطيور ساكنة في أعشاشها، منكمشة على أغصانها، وتجعل الماء في (النهر) متموجاً متحركاً، لا منبسطاً ولا رقراقاً.

إن الرغبة في إحداث التقابل الفني بين العزف، والتصفيق، والرقص، والجناس بين الورق والأوراق. جرت الشاعر دون وعي منه ليقع في هذا التناقض.

إن المناظر في هذه المقطوعة لتتداخل تداخلاً عجيباً، ويناهض بعضها بعضاً، وهي تتنافى مع العقل والواقع معاً.

ذلك لأن محمد العيد لم يخضع صوره لتخدم الفكرة العامة للقصيدة فتتوالى في هدف محدد، وإنما كدسها مثل هذا التكديس الذي يفتقد الانسجام والتلاحم بين الأجزاء.

ثم لأن محمد العيد أخضع صوره لذلك المفهوم التقليدي الذي ينظر إلى الوصف على أنه نوع من الزخرف البديعي، يظهر فيه الشاعر مقدرته على استخدام المحسنات البديعية، دون الاهتمام بالصدق الفني والخيط الشعوري الذي يضمن للعمل الشعري التكامل والتناسق.

فإن الشاعر أي شاعر عندما يتوجه إلى صناعة الصور الشكلية بمثل هذا التكلف يبتعد عن الصدق الفني الذي لا يكون إلا وليد حب الأشياء والاندماج بها اندماجاً كلياً.

ونحسب أن «العيد» في هذه المقطوعة التي يعتبرها بعضهم من دلائل مقدرة العيد على الوصف وبراعته فيه[1] - لم يصف مشهداً للريف أو للصحراء بعد معاناة وتجربة، وإنما قصارى ما فعله هو الاعتماد على محصوله السمعي، أكثر مما اعتمد على رؤية العين، فنقطة البدء في هذه التجربة هي ارتسام صور مسبقة في الذهن هي وليدة قراءات الشاعر في الأدب العربي القديم. يدلنا على ذلك هذا التناقض الذي أشرنا إليه، كما يؤكد ذلك هذه التشابيه التي أوردها الشاعر وهي معروفة مطروقة من سائر الشعراء عباسيين وأندلسيين ومحدثين. فهو يجمع هذه المشاهد من ذاكرته ويجمعها إلى بعضها البعض دون أن يتفطن إلى تناقضها وتنافرها.

قد يكون هذا التنقل السريع من مشهد إلى آخر وليد إعجاب

---

(1) يقول ناشر الديوان، معلقاً على هذه القصيدة «إنها تظهر براعة الشاعر وقدرته على الوصف» انظر، ديوان محمد العيد، ص 56.

الشاعر بمسقط رأسه، وبيئته الصحراوية النقية الطاهرة التي تغدو عنده رمزاً للحضارة العربية الإسلامية، يقابل بها زيف الحضارة الغربية الاستعمارية كما يدل ذلك آخر القصيدة حيث يقول:

دع الحواضر لا يغررك زخرفها فجوها قاتم كالغاز خناق
واغش البوادي، تنعم في مرابعها عيشاً ويخطئك إعسار وإملاق. . .[1]

ولكن هذا الإعجاب لم نستطع أن نلمسه من خلال هذه المقطوعة إحساساً نفسياً، أو شعوراً فياضاً، فقد ظل «العيد» بعيداً عن موصوفاته يصفها من الخارج، ويرصدها رصد الآلة الفتوغرافية.

ونحسب أن ظاهرة اتصاف الصورة الشعرية بالابتسار والقطع والتمزق عند «العيد» أو عند غيره من الشعراء التقليديين على هذا النحو، لا يمكن فصلها عن بناء القصيدة ككل، فقد كان العمل الشعري مبنياً أساساً على وحدة البيت. ومن شأن بناء العمل على وحدة البيت أن يؤثر تأثيراً واضحاً في الصورة فتنفصل حيث يحب أن تتواصل، وتنقطع انقطاعاً مفاجئاً حين ينتظر المتلقي منها التلاحم والاستمرارية.

ثالثاً: الجمود وعدم التعاطف النفسي:

قد تكون النزعة الحسية التي غلبت على شعراء هذا الاتجاه، ووقفتهم الصارمة عند حدود الشكل للشيء الموصوف، واهتمامهم الشديد بالمظهر الخارجي منه، من الأسباب المباشرة التي جعلت الصورة الشعرية عندهم موسومة بالجفاف، والتحجر، والجمود. فقد لا يجد المتلقي فيها سوى نوع من الصناعة الشكلية والحشد المتتابع للمشاهد دون أن تثير في أعماقه انفعالاً أو تعاطفاً.

---

(1) ديوان محمد العيد، ص 57.

وأمام الصحراء، وقف العديد من الشعراء الجزائريين طويلاً، وقفوا مأخوذين بجلالها المهيب، مفتونين بسكونها العميق، مبهورين بامتدادها المنبسط الذي يضيع في مداه النظر، محمد العيد[1]، محمد الهادي السنوسي[2] أحمد سحنون[3]، أبو اليقظان[4]، مفدي زكرياء[5]، محمد الأخضر السائحي[6]، أحمد معاش الباتني[7]، صالح خباشة[8]، صالح خرفي[9]. . . وقفوا جميعاً موقف خشوع وعبادة، والتفتوا إليها لفتة ولهٍ وحب، ولكنهم اختلفوا بعد ذلك في التعبير عن هذه الأحاسيس، بين النجاح والإخفاق، وتفاوتوا في ذلك بين من حاول النفاذ إلى تصوير مشاعره وأحاسيسه، وبين من اكتفى منذ البداية بالوصف الخارجي والتعبير المباشر، وقد كانت وقفتهم تلك ذات دلالة عميقة لارتباط هؤلاء الشعراء جميعاً بالصحراء عاطفياً ونفسياً، فهؤلاء الشعراء المذكورون جميعاً من أبناء الصحراء الجزائرية نشأوا بين أحضانها، وكبروا في مرابعها واستلهموا الشعر منها.

ومن ثم فإن اختيارنا لهذا الموضوع بالذات لندرس من خلاله

---

(1) ديوان محمد العيد، ص 56.

(2) قصيدة للسنوسي تحت عنوان «وادي العرب» عثرنا عليها مخطوطة في أوراق الشاعر.

(3) ديوان أحمد سحنون، ص 30.

(4) ديوان أبي اليقظان، الجزء الثاني (مخطوط)، ص 61.

(5) اللهب المقدس، ص 33-37، أيضاً، المصدر السابق، ص 317، أيضاً، تحت ظلال الزيتون، ص، 119، أيضاً، إلياذة الجزائر، نشر وطبع وزارة التعليم الأصلي، ملتقى الفكر الإسلامي السادس المنعقد بعاصمة الجزائر، (1972)، ص 9.

(6) همسات، وصرخات، ص 89.

(7) البصائر، ع 354، (1956/2/17).

(8) الروابي الحمر، ص 129.

(9) أطلس المعجزات، ص 176.

خصيصة من خصائص الصورة الشعرية قد يكون أقرب إلى الموضوعية. لأن المفروض أن يكون الوصف المتعلق بهذا الجانب أكثر التصاقاً بذوات الشعراء، وأدل على إحساسهم تجاه الطبيعة، لأن عواطفهم حينئذ لا يمكن إلا أن تكون صادقة فهي عاطفة الشاعر نحو مسقط الرأس، ومرابع الذكريات مما نستبعد معها أن يلحقها الزيف، أو يشوبها الافتعال.

ومن المتعذر سوق أمثلة عديدة في هذا المجال، اكتفاء ببعضها التي نراها صالحة لتجسد هذه الخصيصة التي نحن بصدد دراستها.

يقول مفدي زكرياء:

وفي صحرائنا جنات عدن	بها تنساب ثروتنا انسيابا
وفي واحاتنا ظل ظليل	تفور بها نواعرها حبابا
وفوق سمائنا قمر منير	نطارحه الأحاديث العذابا
وتحت خيامها انبجست عيون	لها هاروت قد سجد احتسابا
عشقنا عند أسمرها وسمرا	فنون السحر، والتبر المذابا
يراقص رملها الذهبي شمس	تودّعه فيمنعها الذهابا
وبين غزالتين جرى سباق	وكان الثأر بينهما طلابا
وهزت مريم العذرا نخيلا	فأسقطت الفلوذج والرضابا
يدغدغ تحتها الغنّام نايا	فينطق من فم الغنم الربابا
ويدلي في الغدير الحلو ساقا	وبالكفّين يغترف الشرابا...[1]

أحسب أن مفدي زكرياء من أبرز الشعراء الجزائريين اهتماماً بوصف الطبيعة الجزائرية، ومن أكثرهم افتتاناً بمفاتنها، فهو يمتاز

(1) اللهب المقدس، ص 33.

بقصائده العديدة التي يتغنى فيها بسحر البلاد الجزائرية، ذو خبرة واطلاع على مواطن الجمال والسحر بها شمالها وجنوبها، غربها وشرقها، وليس أدل على ما نقول من «إلياذته» الشهيرة[1].

غير أن الذي يعنينا هنا هو الجانب الفني من هذا الوصف، والوقوف على مميزات الصورة الشعرية عنده.

ففي النص السابق نجد مفدي زكرياء يتناول مشاهد الصحراء تناولاً استعراضياً سريعاً، لم يتخل فيه عما عرف به التناول التقليدي من وقوف عند السطح من المناظر الموصوفة، ولعل رغبة الشاعر في أن يتناول بريشته كل ما تمتاز به هذه البيئة من خصائص الجلال والجمال، فوتت على الشاعر فرصة التعمق إلى بواطن الأشياء واستبطانها استبطاناً ذاتياً. لقد حاول أن يشمل بنظرة واحدة أجمل وأروع ما في الصحراء من خصائص، فحدثنا عن واحاتها الظليلة، ومائها العذب، وقمرها المنير، وعيون بناتها الساحرات، وشمسها الفاتنة وقت الغروب، ورملها الذهبي الحريري، ونخلها المثقل بالرطب الجني، وسحر نغمة راعيها ووداعة نفسه، إلى آخر هذه الصور المتلاحقة بسرعة، ولم نعدم خلال ذلك بعض اللمسات التي تجلى فيها الخيال الشعري، مثل قوله:

... يراقص رملها الذهبي شمساً تودعه فيمنعها الذهابا
وبين غزالتين جرى سباق فكان الثأر بينهما طلابا[2].

---

(1) إلياذة الجزائر، وصف لمواطن السحر والجمال في كل نواحي القطر الجزائري وعرض للحوادث التاريخية الكبرى التي مرت بها الجزائر عبر العصور، ألقيت بمناسبة الملتقى السادس للتعرف على الفكر الإسلامي، بغاصمة الجزائر، من 24 يوليو إلى 10 أغسطس 1972، نشر وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية.

(2) المصدر السابق.

غير أن مثل هذه الوثبات الخيالية لم تتم في نطاق وحدة بنيوية. والجمال رهين بجمع الأشتات، وإظهار الوحدة من خلال التنوع، وقد تبدد كثير من الشعر من جراء ملاحظة التنوع، وإغفال الوحدة...[1]. ومن هنا تحول ما كان في الإمكان أن يصبح مبعثاً للحيوية والنماء في هذه الصور إلى ركود جامد.

فإن أول ما يلحظ في هذا النص هو انعدام العلاقة بين صوره بعضها البعض من جهة، وبينها وبين الشاعر ذاته من جهة أخرى فهو هنا يصف الواحة، ثم ينتقل مباشرة إلى القمر في السماء، وينزل مرة أخرى إلى الجمال الصحراوي تحت الخيام، ثم يصف الرمل الذهبي والشمس الغاربة، وينتقل إلى وصف الغزلان، ثم يعود فجأة إلى النخيل بعراجينها المثقلة، ويلتفت إلى الراعي الجالس تحتها، ولا ينسى غنمه ونايه، وأخيراً يصف الغدير، ويحاول في هذه الصور الأخيرة أن يحدث بينهما نوعاً من الترابط بواسطة الراعي.

إن هذه الرؤية التقليدية التي تعتمد على الفصل بين الأشياء، وتصويرها مجزأة من الأسباب التي تجزىء الصورة وتمزقها. لأن الشاعر لا يعتمد في بنائها على التكامل والتداعي النفسي، كان المنتظر من مفدي زكرياء وهو يصف مسقط الرأس ومرابع الذكريات. أن يربط بين صوره بخيط نفسي يمنح الصورة اتجاهاً موحداً، ويساعدها على النمو الطبيعي، ولكنه لم يفعل، فعلى الرغم من صدق العاطفة التي تلمح من خلال الأبيات، فإن الشاعر أهمل ذاته إهمالاً كلياً في موضوع لا يمكن فيه للشاعر أن يهملها.

ولعل التجربة الشعرية المبنية على وحدة البيت استتبعت عند

---

(1) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 252.

الشاعر هذا الفصل بين الصور فأصابتها بالجمود، والقطع، والابتسار، وانعدام التعاطف النفسي.

ولكي يتضح لنا كيف تكون الصورة الشعرية ناجحة موفقة إذا تمحورت على ذات الشاعر، نسوق هذا النموذج للشاعر نفسه، وفي الموضوع ذاته. يقول من قصيدة أخرى كتبها أبان الثورة التحريرية والحنين يلهب جوانحه:(1)

وفي حرم الصحراء أهلي وجيرتي، وربعي، وخلاني، وأكبادي الحرى
ذكـرتهم والسجن لف ظـلامـه لواعج ألف، فارق الأهل مضطرا
فكم كنت والأهلين، نعلو نخيلها ونقطف صبحاً، من عراجنها تمرا
ونفتـرش الـرمـل الـوثيـر وبيننـا حديث، نناجي في حكايته البدرا
ونمـرح والأغنام نـرعى حيـالنـا تـداعبهـا أطفـال قـريتنـا فجـرا
ونغدو على الوادي نشم غـديره ونغـرق نستسقي أناملنـا العشـرا
وتحت الخيام الحالمـات جميلة مرنحة الأعـطاف، فارعـة سمرا
إذا ابتسمت فاضت براعمها ندى وإن حركت أجفانها نفثت سحرا
بلادي التي أعنو احتساباً لوجهها، وأحمل في الأرزاء من أجلها أصرا
بلادي التي من ذوب قلبي نظمتها نشيداً، فغنى الكون ثورتها شعرا
غمست بمطلول الجراحات ريشتي فجاءت رسومي تلهم العقل والفكر.(2)

حقاً إن الصورة إذا رسمت بدم المهج، فإنها لا تنبض بالحياة لتلهم العقل والفكر فحسب، بل إنها تحرك الوجدان، وتثير المشاعر أيضاً. إن الصورة في هذا النص لا تختلف عن سابقتها موضوعاً ولكنها

---

(1) انظر، قصيدة، فلا عز حتى تستقل جزائر، اللهب المقدس، ص، 305-319، وقد نشرها في نوفمبر من سنة 1961 أثناء طبعه «اللهب المقدس» في لبنان.
(2) المصدر السابق.

تختلف عنها شعوراً وفناً لأنها صورة وجدانية صادقة، جعل الشاعر محورها ذاته، ونبضها أحاسيسه، فتوثبت حياة وشاعرية.

ومحمد الأخضر السائحي تربطه، هو الآخر بالصحراء علاقة حميمة إنها علاقة الآبن بالأم[1]، هذه العلاقة التي يعتبرها «السائحي» من أسباب تفجير الشاعرية بين حناياه، منها استلهم روائع قصائده. واستمد وحيه وذلك حيث يقول: «وأما أسباب ميلي إلى نظم الشعر، فإنها عديدة، من بينها طبيعة الصحراء، فللبيئة نفسها أثر كبير لأن أكون شاعراً، فللصحراء، قدرة على الإيحاء، وهي ذاتها لوحة وقصيدة شعرية، ممدودة النغم تشدو بها ألسنة غير مرئية، وسكون الصحراء هو الآخر «كقطب جذب» فحيثما اتجهت، تجد أمامك عالماً يدفعك لكي تتأمل، ويذكي فيك حماساً لتصوغ مشاعرك أشعاراً. . .[2].

ذلك هو الأثر الفعال الذي تركته الصحراء في شاعرية «السائحي»، كما يصرح بذلك بنفسه، فلنضع «السائحي» أمام التجربة الشعرية وجهاً لوجه لنلمس فاعلية هذا الأثر فينا، ولتكن قصيدة يعبر فيها عن حبه ووفائه لصحرائه. ولنتابع الصور الشعرية بها محاولين الوقوف مع الشاعر على مدى نجاحه في توظيف الصور في التعبير عن هذه الأحاسيس. يقول «السائحي»:

كثب أنت؟ أم سنى وضياء؟ ورمال، أم فتنة ورواء؟
وسكون مخيم، ووجوم، أم غناء مرجع وحداء؟

---

(1) السائحي، من مواليد مدينة «العلية» التي تقع جنوب «تقرت» بحوالي مائة كيلومتر انظر ترجمته في الملحق.

(2) المجاهد الأسبوعي، ع 516، (1970/7/12).

وبساط ممهد من حرير، أم هضاب على الثرى شماء؟
لست أدري، أأنت أرض دحا ك الله، أم أنت يا رمال سماء؟[1]

وبادىء ذي بدء يبدو «السائحي»، معجباً شديد الاعجاب بجمال الصحراء، المتمثل في هذا الامتداد الرملي الحريري الذي لا ينتهي عنده النظر إلى حد. مما جعل بصره مفتوناً مقيداً بهذه الفتنة. وفي هذا السكون السحري الذي تحول في سمعه إلى غناء وحداء، هذا الاعجاب الشديد بالامتداد اللامتناهي والسكون العميق أصابا الشاعر بالانبهار، فلم يجد مخرجاً لانبهاره ذاك سوى هذه الاستفهامات المتلاحقة التي أراد أن يعبر من خلالها عن عجزه إدراك أبعاد الصورة والتعبير عنها كما يشعر. وتردده هذا في التغلغل إلى أعماق الصورة جعله ينتقل من مفاتن الصحراء إلى وصف مفاتن الأجنة والفراديس.

ما جنان مثل الفراديس حسناً ورياض على الربى غناء
ضحك الزهر للجداول فيها وجرى بالحياة فيها الماء
وتهادى النسيم يسحب ذيلاً عطرته أرجاؤه الفيحاء
قد كساها آذار من كل لون فهي صفراء عنده خضراء
يرجع الطرف عن سناها حسيراً ويفوت الأوصاف فيها البهاء
ما أراها مثل الرمال جمالاً أين منها جمالها الوضاء...[2]

إن «السائحي» وهو يصف الصحراء، انساق وراء المقابلة والقياس فقدم لنا صورة فرعية أخرى لا تمت إلى موضوعه بصلة، وهي صورة الأجنة والرياض، قصد الموازنة، ولكن هذه الطريقة التصويرية التقليدية القديمة التي نجدها في القصائد الجاهلية كثيراً، هي فيما نحسب،

---

(1) همسات وصرخات، ص 89.
(2) المصدر السابق، ص 89.

تمطيط للصورة لا مبرر له. واستطراد من شأنه أن يضعف التجربة. ويطبعها بطابع الجمود والجفاف. وهو موقف يتنافى وروح الشعر لأنه موقف أليق بالعلم والفلسفة حيث يخضع العقل للتفكير اليقظ، الذي يحفل بالنقد والإنكار، والتصنيف والقياس، والمقابلة والموازنة، وهي حالات تنبيء على أن الشاعر منساق وراء التأمل العقلي وليس منساقاً وراء الذهول النفسي العاطفي، وهذا الموقف من «السائحي» يتجلى في قوله:

... كل معنى للحسن فيها جلي — لا غموض، لا دقة، لا خفاء
وهي في الليل كالنهار جمال — راح يغري صباحها والمساء
يقظة تملأ النفوس حياة — ما لها عند من يحس انقضاء
فكأن السكون فيها حراك — وكأن السكوت فيها غناء
ليس فيها مثل العباد نفاق — ليس فيها مثل العباد رياء
فهي في العين إن نظرت رمال — وهي في العقل إن فهمت سماء[1]

إن الشاعر هنا ينظر إلى موصوفاته بنظر العقل كما يقرر ذلك في آخر القصيدة، وصوره تذكرنا بصور أبي تمام المعروفة بالتأمل الفكري، والانعكاف على خفايا الأشياء المحسوسة لاستخراج معانيها ورموزها، وعلى الرغم من أن «السائحي» شاعر وجداني بالدرجة الأولى، رومانسي الاتجاه والرؤية، فإن رغبته في التفلسف وتوليد المعاني أحياناً، تفوت عليه الاهتمام بالأحاسيس والمشاعر، وذلك ما وقع منه فعلاً في هذه القصيدة، فقد أخفق «السائحي» في تصوير مشاعره وإفراغ عواطفه الذاتية على الصحراء التي أحبها وتوله بها، لأنه نظر إليها نظرة فكر ووعي واستنتاج، ووقف من موصوفاته موقف المتعرف عليها لا المندمج فيها.

(1) المصدر السابق، ص 90.

وهكذا يتضح لنا بأن «السائحي» ينظر إلى صحرائه، ومسقط رأسه، بعين عقله لا بعين خياله، يستعرض المشاهد من الخارج راصداً متتبعاً، دون أن يفنى فيها تعاطفاً وحباً، ويعتبر هذا الموقف منه، أو من غيره من الشعراء الآخرين من أظهر علامات القصور الفني في الوصف، وهو ما يؤخذ دائماً على الشعراء التقليديين قديماً وحديثاً. وقد نبه الرواد الوجدانيون من أمثال العقاد، وميخائيل نعيمة، إلى هذه الظاهرة في شعر شوقي واعتبروها من سمات الضعف في شعره، فهما يعتبران «الشاعر الحق هو من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها، ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو، ويكشف عن أسبابه وصلته بالحياة...»[1]

ذلك «لأن الصورة إنما يراد بها التعبير عن موقع الأشياء من الوجدان، وإن قدرة الشاعر هي أن تصرفنا عن ظواهر الموصوفات إلى وقع الموصوفات في النفس والخاطر، لأن شعوره يصدر من داخل نفسه وخاطره، ويمتليء به وعيه، ولا يصدر عن تلفيقات الظواهر والأشكال...»[2]

ولقد تتبعنا هذه الظاهرة في جل القصائد التي كتبت في وصف الربيع في هذه المرحلة[3] فوجدناها خالية من أي إحساس، وإنما هي

---

(1) عباس محمود العقاد، الديوان بالاشتراك مع المازني، ج 1، ص 16.

(2) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص 74.

(3) أحصينا في وصف الربيع حوالي ثلاثين قصيدة لشعراء مختلفين. ويمكن الرجوع إلى مقال في هذا الموضوع تحت عنوان «الربيع في الشعر الجزائري المعاصر، لأحمد ابن ذياب، هنا الجزائر، ع 46 (مارس 1956)، ص 3.

وصف للمشاهد من الخارج، واستعراض لها استعراضاً سريعاً، لا أقل ولا أكثر.

إن هؤلاء الشعراء لم يستطيعوا أن يتقمصوا صورهم الفنية، ولا أن يبعثوا فيها دفقة الحياة صادرين عما تمور به أنفسهم من ألوان الصراع وضروب الانفعال، حتى في تلك القصائد التي تعالج موضوعات ذاتية والتي يفترض أن يلعب الاحساس النفسي فيها دوراً أساسياً مثل موضوعات الوصف، والحب، والشكوى، والحنين، ذلك لأنهم لم يتخذوا من الصورة الشعرية وسيلة تنقل للمتلقين انفعالاتهم وأفكارهم وتجاربهم، وإنما قصاراهم في ذلك أن يصفوا الأشياء وصفاً أميناً لا أثر للإيحاءات النفسية والتلميحات الرامزة فيه[1].

وكأنهم قد تعودوا بحكم نزعتهم التقليدية أن ينفصلوا عن موصوفاتهم يقتربون منها ولا يصدرون عنها، يتلمسونها من الخارج ولا يتغلغلون في أعماقها، وإذا بعمل الشاعر منهم أشبه بعمل الآلة الفتوغرافية التي تجسم المنظر ولكنها لا تبعث فيه الحركة، تنقله إلى الرائي بأمانة ودقة، ولكنها لا تنفخ فيه الروح.

ونحسب أن مرد هذا الموقف يعود إلى طغيان النزعة الغيرية على الشعراء وإهمالهم لذواتهم وأحاسيسهم في العمل الشعري بصفة عامة. فكأن الشاعر المحافظ يلتفت منذ البداية إلى المخاطبين ولا يلتفت إلى نفسه إلا نادراً.

فإن الوصف، مثلاً، كان يرتبط في الغالب، عندهم بنزعتهم

---

(1) تناولنا هذا الجانب بالدراسة في بحث مستقل بالخصائص الموضوعية في الاتجاه الوجداني، انظر، تأليف مشترك، دراسات في الشعر الجزائري الحديث، نشر وحدة الأدب الجزائري الحديث الهيأة الوطنية للبحث العلمي (تحت الطبع).

الصادرة عن واقع يعيشونه أبان مرحلة الإصلاح أو مرحلة الثورة، فقد كان الشاعر حريصاً كل الحرص على أن يربط هذا الوصف بمشاعره الوطنية حيث ينساق إلى وصف خارجي لمشاهد الطبيعة الجزائرية، يلفت إليها أنظار المتلقين، تلامذة في المدارس، أو عامة على صدر الصحف. كما يصرح بذلك محمد الهادي السنوسي حيث يوضح لنا عن الأسباب التي دفعته إلى كتابة القصائد التي تصف طبيعة الجزائر:

«. . . نظمتها، ونظمت غيرها من مناظر بلادنا الجميلة المحبوبة بدافع من الغيرة على بلادنا. وعلى ما حباها الكريم جل جلاله من المحاسن، ومنشأ هذه الغيرة من كثرة ما رأيت التلامذة والأدباء يحفظونه من الشعر المصور لمحاسن أوطان غيرهم، فقلت في نفسي يا سبحان الله نطبع أبناءنا على حب غير بلادهم، ولا نطبعهم على حب بلادهم، إن هذا العقوق ما بعده من عقوق لهذه الأرض الكريمة. . .»[1].

وقد تكون الفكرة من وراء الوصف فكرة دينية أو نزعة تصوفية تأملية تهدف إلى استخراج العبرة من جلال أو جمال هذا المشهد أو ذاك يدعو الشاعر الإصلاحي من أثنائها إلى الإيمان بالله والنظر في جلاله وعظمته من خلال مخلوقاته، وهو ما تشير إليه صراحة أغلب هذه القصائد في أواخرها.

على أن الشاعر الجزائري لم يشذ في هذا المنهج عن المنهج الذي عرفت به قصيدة الوصف في الشعر العربي «فالمعروف عن الشعراء العرب أنهم لم يعبروا عن مثل هذه الإحساسات الشعرية العميقة لأنهم لم ينظروا إلى الطبيعة نظرة الحي الخاشع إلى الحي

(1) محمد الهادي السنوسي، إلتفاتة إلى الماضي، هنا الجزائر، ع 44 (مارس 1956) ص 10.

الجليل، وإنما كانوا ينظرون إليها نظرتهم إلى رداء منمق وطراز جميل، لا يزيد عن الاعجاب البسيط ومثل هذه النظرة الفارغة لا ينتظر منها أن تشرق بالخيال الشعري الجميل...»[1]

وليست هذه الظاهرة خاصة بالشعر العربي القديم وحده، وإنما نجد ملامح لها في شعر مدرسة الإحياء أيضاً، وهو ما جعل النقاد المحدثين من أمثال العقاد، ونعيمة، ومصطفى ناصف، وإيليا حاوي، وعز الدين إسماعيل، يرفضون فيها اتصافها بهذه الخصائص السلبية، وأصروا إجمالاً على أنها لم تكن متعلقة بالعاطفة والتجربة، بل كانت ثوباً مفصلاً سلفاً[2].

ونحسب أن اتصاف الصورة الشعرية بهذه الصفات وهي الوضوح والتحديد، والحسية والشكلية، والثبات والجمود، ترتبط أيضاً بخيال الشاعر التقليدي، فإن الخيال هو الملكة التي يستطيع بها الشاعر أن

---

(1) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، 1975، ص 67.
الواقع أن الشابي يحكم حكماً عاماً، في حين نجد في الشعر العربي بعض القصائد التي تتميز بدقة الوصف وصدق الإحساس كالتي نجدها عند ابن الرومي والبحتري مثلاً.

(2) انظر في هذا الصدد:
عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مصر، 1937.
ميخائيل نعيمة، الغربال، دار المعارف، مصر، 1947.
مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1981.
عز الدين اسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1968.
أيضاً، الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، 1972.
إيليا حاوي، فن الوصف، دار المنشورات الجديدة، بيروت، 1960.
أيضاً، نماذج في النقد الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1969.

يخلق صوره التي هي عبارة عن إحساسات كامنة سابقة في لا شعوره، حتى إذا جاء ما يستثيرها بدت في تجربته حية نابضة.

فمن المعلوم أن ثقافة أغلب الشعراء الجزائريين في هذه المرحلة كانت ثقافة عربية خالصة، لم تطعم بالاطلاع على الآداب الأجنبية، ولم تُثْر بالتجارب العالمية الغنية بخيالها وصورها. بينما ظلوا مقتصرين على الأدب العربي وحده وهو أدب لم يحفل في الأغلب بالصورة الرامزة المشحونة بالتجارب النفسية، وخيالاته وتهويماته[1]، والإنسان العربي بصفة عامة كان قليل العناية بالخيال وحتى النقاد العرب القدامى لم يلتفتوا إلى عنصر الخيال في نقدهم للشعر إلا فيما ندر.[2]

وأغلب الشعراء الجزائريين نشأوا في بيئة صحراوية جافة، بسيطة، والطبيعة الجغرافية كمنطقة الزيبان، أو واد سوف، أو وادي ميزاب، طبيعة صحراوية بدوية كان لا بد وأن تترك في نفوس هؤلاء الشعراء آثارها الواضحة، ومن ثم فقد جاءت صورهم أشبه بنفوسهم الواضحة، البسيطة، التي تكره الغموض، والالتواء، والتعقيد.

والواقع أن الصورة في الشعر العربي بعامة منذ زهير بن أبي سلمى حتى شوقي مروراً بذي الرمة والبحتري، وابن خفاجة وغيرهم من المولعين بالتشبيه والتصوير، إنما كانوا حسيين في إبراز صورهم، «فالشاعر وكذلك الناقد كان ينزع نزعة حسية في فهم الجمال وتصويره، فكان الجمال عنده فيما ترضى عنه الحواس، كل حاسة وما يوافقها،

---

(1) انظر في هذا الصدد: أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، ص 122.

(2) نستثني هنا بعض اللمحات النقدية الرائعة التي يمتاز بها عبد القاهر الجرجاني في كتبه. ولا سيما في دراسته للصورة الشعرية.

هذه النزعة الحسية كانت حرية بأن تفرض نفسها على الصورة الشعرية. . .[1].

وخلاصة القول، يبدو أنه في استطاعة الدارس للصورة الشعرية في هذا الاتجاه أن ينتهي إلى الحكم بأنها كانت ضعيفة في الأغلب الأعم، وهذا الضعف لا يعود إلى تعلق الشعراء بعمود الشعر، أو تأثرهم بالمفهوم التقليدي له، أو إلى ضعف ملكة الخيال وقصور موهبة التجديد والابتكار، وغيرها من الأسباب والعوامل التي ذكرناها في هذا الفصل فحسب، بل ان الوظيفة الاجتماعية، والوطنية، والسياسية، التي أنيطت بعهدة هذا الشعر سواء أكان ذلك في عهد الإصلاح، أم في عهد الثورة، كانت من وراء هذا الضعف أيضاً.

فقد كانت النظرة الموضوعية تسيطر على رؤى الشعراء الجزائريين شيوخاً وشباناً، وكانت الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية تدفع بهم إلى المبالغة في تسخير الشعر في سبيل الوظيفة الاجتماعية، وكان الشاعر من هؤلاء يجند شعره في سبيل الاتصال بالجماهير، والاقتراب منها لإفهامها، لذا أثر على تجاربهم الاهتمام بالجوانب الموضوعية، وضعف الاهتمام بالجوانب الفنية. إذ لم تكن تستبد بهم إلا هذه الموضوعات الخطابية المباشرة التي تدعو إلى النهوض، وهو أمر جعل الشاعر في هذه البيئة وهذه الظروف، أشبه بالواعظ في المسجد، أو المدرس في الحلقة، أو الخطيب في الاحتفالات العامة، أو الكاتب في الصحيفة، وهي وظائف كان الشعراء يقومون بها فعلاً، ونتيجة لذلك تأثرت رؤاهم بهذا الواقع نظرياً، وتطبيقياً.

فاصطبغ شعرهم بهذه الروح التي تميل إلى الوضوح، والتقرير،

---

(1) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص 140.

والمباشرة، والشرح، والإطناب، ولم تختلف مهمة الشاعر في مرحلة الثورة عن مهمته في مرحلة الإصلاح.

لذا لم يكن يعنيهم وهم يعالجون هذه الموضوعات الاجتماعية والسياسية، الجانب الفني، فيحرصون على التصوير والخيال فضلاً عن أن يجدوا في غموض أو إيحاء لذاذة أو متعة جمالية بعد أن تحولوا عن وعي واختيار إلى خطباء يجاهدون بالكلمة، همهم الأوكد هو الوصول إلى قلوب المتلقين وعقولهم من أقرب السبل وأقصرها، وهذا الموقف بالذات جعلهم أسيري وظائفهم الاجتماعية، والسياسية، والثورية، وهي كلها وظائف تسجن الخيال وتحاصره، وتحد من انطلاقه وإبداعه، وإن نظرتهم كانت جزئية لهذا الموضوع بالذات، فلم يحاولوا أن يركبوا الأشياء ويؤلفوا بينها لتبرز صوراً حية متكاملة تنبض بأحاسيسهم وعواطفهم، وإنما اعتبروا الموصوفات أشياء خارجة عن ذواتهم فرصدوها رصداً وتتبعوا ظواهرها تتبعاً سطحياً في أغلب الحالات، كل هذه الأسباب جعلت الصورة في هذا الاتجاه ضعيفة، وضعفها أثر ولا شك في التجربة الشعرية ككل.

- مصادر الصورة الشعرية في هذا الاتجاه:

من المعلوم، ان الشاعر إنما يعتمد في تكوين صوره الشعرية على خياله، وان الخيال هو في حقيقته «الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات، ومشاهدات، وتأملات، أو لما وعاه من تحصيل وتفكير. . .»[1].

ويعني هذا بأن ثقافة الشاعر لها دخل كبير، وتأثير مباشر في

(1) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 12.

تكوين صوره الشعرية، وأن نوعية الثقافة واتجاهها تطبعان الصورة عنده بطابع التقليد والمحافظة أو التجديد والمفاجأة. وبالرجوع إلى الصورة الشعرية في الاتجاه التقليدي المحافظ، يتبين لنا مرة أخرى، بأن شعراء هذا الاتجاه كانوا يستقون صورهم من مصادر تقليدية محافظة، كان الشعراء من قبلهم يستقون منها، ويصدرون عنها.

فقد حددت الثقافة السلفية منذ البداية الإطار الذي كان الشعراء المحافظون يضعون داخله صورهم الشعرية، هذا الإطار الذي لا يخرج عن التراث في مصادره المعروفة، قرآناً كريماً، وأحاديث شريفة، وأدباً عربياً قديماً، بمفهومه الواسع شعراً، وقصصاً، وأمثالاً، وتاريخاً إسلامياً بعصوره المختلفة القديمة والحديثة.

وقد سبق أن بينا المكانة المرموقة التي يحتلها القرآن الكريم من نفوس الشعراء الإصلاحيين، وأوضحنا كيف كان القرآن عندهم معيناً لا ينضب، للثقافة، والتربية، والتوجيه، وكان لا بد وأن تتضح هذه المكانة في تجاربهم الشعرية لغة وتصويراً. أما اللغة فقد تحدثنا عنها في الفصل السابق، وبقي أن نتناول هنا أثر القرآن الكريم في الصورة الشعرية.

ونود أن نوضح منذ البداية بأن أثر القرآن الكريم في الصورة الشعرية لدى شعراء هذا الاتجاه كان متفاوتاً من شاعر إلى آخر، فهو يبدو قوياً واضحاً عند بعضهم، في حين يظل ضعيفاً باهتاً عند بعض آخر.

فبوسع الدارس أن يلمس أثر القرآن الكريم في جل شعر مفدي زكرياء ومحمد العيد، تعبيراً وتصويراً، فلا نكاد نجد قصيدة واحدة عند مفدي زكرياء، لم يتضح أثر القرآن فيها ظاهراً، فهو إن لم يستغله تصويراً استغله تعبيراً، وإن لم يتضح لغة اتضح معنى، وما من شك في

أن القرآن الكريم كان يحتل مكانة مرموقة مقدسة من نفس «زكرياء» وآية ذلك أنه كلما أراد التعبير عن قدسية الشيء أو تعاليه، شبهه بالقرآن لأنه كان يمثل عنده النهاية التي لا نهاية بعدها[1]. وقد وردت الصورة الشعرية المستمدة من القرآن عند «زكرياء» في أسلوبين، فقد تجيء استمداداً لصور متعددة مستقاة من إحدى سور القرآن الكريم، يصنعها الشاعر إطاراً لإحدى قصائده حين يجد بين الصورة التي يريد رسمها، والصورة الموجودة في السورة الكريمة تشابهاً موضوعياً أو هو يخيل إليه بأنه كذلك مبالغة وتهويلاً.

فهو عندما أراد أن يصور الأحداث المهولة التي نجمت عن زلزال الأصنام، وما لحق البلاد والعباد من جرائها من كوارث ومصائب، خيل إليه ـ لفظاعتها ـ انها تشبه في عظمتها، أهوال يوم القيامة، كما يصورها القرآن الكريم في سورة (الزلزلة).

ومن ثم فقد استبدت بمخيلته تلك الصور القرآنية الجليلة، كما رسمتها السورة الكريمة، وذلك حيث يقول:

هو الإثم زلزل زلزالها ... فزلزلت الأرض زلزالها
وحملها الناس أثقالهم ... فأخرجت الأرض أثقالها
وقال ابن آدم في خمقه ... يسائلها ساخراً ما لها؟
إلا أن إبليس أوحى لكم ... إلا أن ربك أوحى لها...[2]

(1) انظر اللهب المقدس، الصفحات 11، 280، 290.

(2) اللهب المقدس، ص 273. والشاعر يقصد بالبيت الأخير إلى أن الزلزال وقع إثر إحدى «الزردات» التي يقيمها الطرقيون وهي زردات معروفة بما يجرى فيها من منكر القول والفعل.

من الواضح البين، بأن الشاعر هنا لم يزد على أن راح يكرر تلك المناظر التي تصور أحداث يوم القيامة، بل إنه وقع في أسر أجواء السورة القرآنية الكريمة فقلدها في ألفاظها، وفواصلها، وجوها الموسيقي، وهو تقليد يصل أحياناً حد التضمين والاقتباس.

ألا تذكرنا أبيات مفدي زكرياء بقوله تعالى: ﴿إذا زلزلت الأرض زلزالها، وأخرجت الأرض أثقالها، وقال الإنسان مالها، يومئذ تحدث أخبارها، بأنّ ربّك أوحى لها﴾...[1].

أما ليلة أول نوفمبر 1954 الخالدة التي انطلقت فيها أول رصاصة لتغير مجرى التاريخ في الجزائر، ولتضع حداً لجاهلية استمرت قرناً وثلث القرن، لم يجد لها مثيلاً في الجلال والعظمة، إلا ليلة القدر، تلك الليلة الحاسمة الفاصلة التي نزل فيها القرآن الكريم ليحول مجرى تاريخ البشرية من العبودية إلى الحرية، ومن ظلام الجاهلية إلى نور الإسلام، يقول مفدي زكرياء:

دعا التاريخ ليلك فاستجابا	نفمبر، هل وفيت لنا النصابا
وهل سمع المجيب نداء شعب	فكانت ليلة القدر الجوابا
تبارك ليلك الميمون نجما	وجل جلاله، هتك الحجابا
زكت وثباته عن ألف شهر	قضاها الشعب يلتحق السرابا
... تنزل روحها من كل أمر	بأحرار الجزائر قد أهابا...[2]

أليست الصورة الشعرية هنا استيحاء مباشراً من سورة «القدر» التي يقول الله سبحانه وتعالى فيها: ﴿إنا أنزلناه في ليلة القدر، وما أدراك ما ليلة القدر، ليلة القدر خير من ألف شهر، تنزّل الملائكة والروح فيها

(1) سورة الزلزلة، الآيات: 1-5.
(2) اللهب المقدس، ص 30.

بإذن ربهم من كل أمر، سلام هي حتى مطلع الفجر...﴾[1]

وقد تتخذ الصورة الشعرية المقتبسة من القرآن أسلوباً آخر. وهي أن تتجمع الصورة الكلية من عدة صور قرآنية يضم الشاعر مشاهدها في صورة واحدة ذات مشاهد متعددة وهنا لا تكون الصورة مقتبسة من سورة معينة، وإنما يستخرجها الشاعر مما حفظه من قصص الأنبياء غالباً. وقصص الأنبياء من أغزر المصادر التي يستقي منها مفدي زكرياء، وهو كثير الوقوف عند قصص المعجزات، يوظفها عندما يريد الشاعر تصوير بعض الأحداث السياسية أو الاجتماعية التي يرغب في إبراز عظمتها وجلالها، وكأنها لا تقل في خياله الشعري عن معجزات الأنبياء والرسل عظمة وقداسة. وقد دأب مفدي زكرياء على فعل ذلك في أغلب قصائده عن الثورة التحريرية الجزائرية. جاء ذلك أثناء وصفه لعظمة الثورة الجزائرية، ورسوخ قدمها، وصلابة مواجهتها للظلم والطغيان. إنها لا تقل في تصوره فعالية وانتصاراً عن قدسية معجزات سليمان، وموسى، وعيسى، وآدم، وإبراهيم، ومحمد عليهم السلام.

وما دلنا عن موت من ظن أنه ... «سليمان»، منساة[2] على وهمها خرا
ورثنا عصى «موسى» فجدد صنعها ... حجانا، فراحت تلقف النار لا السحرا
وكلّمَ «موسى» الانس بعد وفاتهم ... فألهمنا في الحرب أن ننطق الصخرا

---

(1) سورة القدر، الآيات: 1-5.

(2) المنساة: العصا، والشاعر يشير هنا إلى الآية الكريمة التي تصف شأن سيدنا سليمان عليه السلام مع الجن الذين يدعون معرفة الغيب، فبين الله سبحانه وتعالى جهلهم الغيب بجهلهم موت سيدنا سليمان إلا بعد أن أكلت الأرضة عصاه فخر، وعندها فقط علموا بأن سليمان ميت، وهو ما يدل عليه قوله تعالى في الآية... ﴿فلما خر، تبينت الجن أن لو كانوا يعلمون الغيب، ما لبثوا في العذاب المهين.﴾، والإشارة هنا إلى «ديغول» المتوكىء على عظمة زائفة. ما لبثت أن تكسرت بيد الثوار.

وكانت «لإبراهيم» برد جهنم فعلمنا في الخطب أن نمضغ الجمرا
و «آدم» بالتفاح، ضيع خلده، (وماريان)[1] بالتفاح نلقي بها البحرا
وحدثنا عن يوم بدر، «محمد»، فقمنا نضاهي في جزائرنا بدرا
تباركت شهراً بالخوارق طافحا وسبحان من بالشعب في ليله أسرى..[2]

أما الشهيد، «أحمد زبانا»[3]، الذي دشن المقصلة، وقدم روحه قرباناً للثورة الجزائرية، فهو عند زكرياء لا يقل عظمة، ونبلاً، وطهارة، عن الأنبياء، إن الشاعر يرى في «أحمد زبانا» صورة مجتمعة من عيسى، وموسى، والروح جبريل، ومحمد، عليهم السلام.

قام يختال «كالمسيح» وئيداً يتهادى نشوان يتلو النشيدا
حالماً «كالكليم»، كلمة المجد فشد الحبال يبغي الصعودا
وتسامى «كالروح» في ليلة القد ر، سلاماً يشع في الكون عيدا
وامتطى مذبح البطولة معرا جاً، ووافى السماء يرجو المزيدا
زعموا قتله، وما صلبوه ليس في الخالدين «عيسى» الوحيدا..[4]

ويصور انتصار الثورة الجزائرية بمناسبة ذكراها العشرين بقوله:

وسمعنا يا بنت عشرين صوتاً قدسياً يحدو ركاب المقادر
فاجتلى الرب يوم كلمه الشعب وناجاه في الذرى كل ثائر
فدنا من كليمه، وتدلى قاب قوسين عاصفاً بالجبابر

(1) (ماريان)، يريد بها الحكومة الفرنسية المحتلة.
(2) اللهب المقدس، ص 306.
(3) نفذ حكم الإعدام في الشهيد أحمد زبانا في سجن «باربروس» حيث كان الشاعر مسجوناً في ليلة 18 جويلية من 1956، وليس في سنة 1955 كما ورد ذلك في اللهب المقدس، ص 9، سهوا.
(4) اللهب المقدس، ص 9.

واستوى الفلك يوم أن قيل بعداً وأمحى الشك عن ضمير الدياجر...[1]

ويشبّه تجاوب الشعب الجزائري مع ثورته المظفرة وتلاحمه في سبيل قضيته في كل أنحاء القطر، واستجابته الفورية لحمل السلاح؛ باستجابة سيدنا موسى للنار التي رآها في الجانب الغربي من الطور حيث كلمه الله بالوحي واختاره رسولاً إلى بني إسرائيل.

وشبَّت من ذرى وهران نار رآها (برج مدين) فاستجابا[2]

ويبدو أن قصة سيدنا موسى عليه السلام في أطوارها المختلفة كما جاءت في القرآن هنا وهناك. هي أكثر إلحاحاً على ذاكرة الشاعر من غيرها من القصص، فإن الشاعر كثير الاقتباس من أحداثها ومواقفها، ولا سيما تلك المواقف التي يمكن اعتبارها جليلة حاسمة، مثل لحظة تكليم الله لموسى على طور سيناء، ولحظة إلقاء موسى عصاه فشقت البحر أمام أصحابه وقد كاد فرعون أن يدركهم، أو حينما راحت تتلقف سحر السحرة وهو عظيم في تقدير فرعون. هذه اللحظات التي تجسم انتصار الحق على الباطل، والهدى على الضلال. هي التي جعلت «عصا موسى» عند مفدي زكرياء رمزاً يستخدمه في شعره كلما رغب في تصوير المواقف الثورية وانتصارها، واندحار قوى الشر والطغيان أمامها.[3]

وهكذا يتضح لنا أن قصص القرآن، ولا سيما قصص الأنبياء

---

(1) صلوات إلى بنت العشرين، الثقافة، ع (أكتوبر نوفمبر 1975) ص 92.

(2) اللهب المقدس، ص 32 و(برج مدين) كناية عن تلمسان التي تضم ضريح أبي مدين شعيب بن الحسين بقرية العباد.

(3) انظر، اللهب المقدس، ص 306.
- أيضاً، المصدر السابق، ص 300.
- أيضاً، تحت ظلال الزيتون، ص 80، 147.

والرسل وصراعهم ضد الكفر والباطل. مصدر أساسي طالما استقطب اهتمام مفدي زكرياء يقتبس من صوره وتعابيره. وأشبه الشعراء الجزائريين بمفدي زكرياء في هذا الاتجاه رائد من رواد المحافظة هو محمد العيد آل خليفة، فهو من أكثر الشعراء الجزائريين ارتكازاً في صوره الشعرية على قصص القرآن الكريم. وهو لا يختلف عن زكرياء في اغترافه من معين قصص الأنبياء عليهم السلام يستلهم صوره الشعرية من قصة سيدنا موسى، وعيسى، ويعقوب، ويوسف، وسليمان.

وإذا كان مفدي زكرياء كثير التوظيف لقصة موسى عليه السلام، فإن محمد العيد يختلف عنه بإعجابه الشديد بقصة سيدنا يوسف عليه السلام، وقد استمد منها صوره الشعرية أكثر من مرة. وتناول جوانبها المختلفة في مواقف شتى.

وقد يعود هذا الاختيار من طرف الشاعرين إلى طبيعة مزاجهما المختلفة، فطبيعة مفدي زكرياء الثورية المؤمنة باستخدام القوة لتغيير الأوضاع وقلبها، ورفض أنصاف الحلول، والأساليب الدبلوماسية، وتمرسه على النضال في صفوف (حزب الشعب) الذي دأب على الدعوة إلى استقلال الجزائر منذ سنة 1937، هذه الطبيعة المقاومة المناضلة، هي التي دفعته لأن يعجب بالمواقف القوية التي تطيح بالجبروت والطغيان، وقد تمثل له هذا الموقف في قصة سيدنا موسى مع فرعون الطاغية، وما استخدام العصا إلا رمز لذلك. وهو المبدأ الذي اعتنقه مفدي زكرياء منذ بداية حياته السياسية ودعا إليه في قصائده وسجن، وعذب من أجله[1].

---

(1) يمكن الرجوع إلى قصائد مفدي زكرياء التالية:
«أهلاً بنسل الفاتحين ومرحباً»، الأمة، ع 43، (1935/9/24).

في حين نجد مزاج الشيخ محمد العيد يختلف كل الاختلاف عن مزاج زكرياء، الشيخ محمد العيد شاعر إصلاحي ورع، تقي، إلى حد التصوف يؤمن بالسلم، والسلامة، والدعوة بالحسنى، ومحاورة المستعمر بالأسلوب الذي لا يعرض الحركة الإصلاحية إلى الإجهاض. وهو إلى جانب ذلك يحمل نفساً أسلمت وجهها إلى الله قولاً وعملاً وسلوكاً، ومن ثم كان الشيخ محمد العيد معجباً شديد الإعجاب بأمثال هذه المواقف التي ينتصر فيها الورع والتقوى والإيمان الشديد بالله على الشيطان والنفس، فهو ولا شك قد وجد نموذجه هو الآخر في قصة سيدنا يوسف مع زليخاء امرأة العزيز، هذه القصة التي تمثل قمة الصراع بين العفاف والانحراف، واليقين والشك. مأخوذاً بموقف سيدنا يوسف وهو يصارع نفسه ويقاومها في أشد المواقف مقاومة للإغراء، وفي أصعب حالات النفس دفعاً للشهوة. وقد عرف عن الشيخ العيد هذا الصراع النفسي الذي عاشه طوال حياته، وصرح به في العديد من قصائده[1]. ومن ثم نجد تفسيراً لحالة الشاعرين المختلفتين، وهي حالة كان لا بد وأن تبرز في اتجاهاتهما الشعرية مضموناً وشكلاً.

محمد العيد عندما أراد أن يصف ما يمتاز به شعره من خصائص لم يجد ما يجسد ذلك من الصور، سوى ما اشتهر به سيدنا يوسف من جمال رائع، وصفات حسنة تناهى إليه كل حسن وكل جمال. وعندما أراد أن يعبر عن أولئك الناس الذين لا يعيرون شعره وزناً ولا يقدرون

= «الشمال الإفريقي يتحد» الوطن (التونسية) ع، (1937/8/5).
والعدد، (1937/8/22).
«تعالوا تقتسم هذه الجراحا» جريدية الشعب، ع 1، (1937/8/27).
وقد صدرت في اليوم الذي ألقي فيه القبض على الشاعر.

(1) انظر مثلاً، ديوان محمد العيد، ص 281، وص، 10، وص 22.

لفضله قدره. شبه موقفهم ذلك منه ومن شعره بموقف إخوة يوسف حين ألقوه في الجب حسداً وبغضاً.

وقافية أمست تمثل يوسفا بما فيه من يمن وحسن صفات،
خلعت عليها من شعوري مطارفاً وكلّلتها ما شئت من خطراتي
وقوم رموها في غياهب جبهم ويا كثر ما في الجب من حشرات... [1]

ويشبه واقع الشعب الجزائري، المضطهد من قبل المستعمر الفرنسي وليس لهذا الشعب من شهادة تشهد له على معاناته للظلم الذي يلقاه صباح مساء بواقع سيدنا يوسف المظلوم من طرف امرأة العزيز التي اتهمته بما اتهمته به باطلاً، في حين لم يكن لديه من شهادة تؤكد براءته واعتداء امرأة العزيز عليه سوى قميصه الذي مزقته امرأة العزيز نفسها.

وطني الذي هموا به، ودليله كدليل يوسف، ثوبه المقدود
لا يأمنوا صب العذاب عليهم فرعون أعتى منهم، وثمود... [2]

وعندما اشتدت الأزمة الاقتصادية بالجزائريين في الثلاثينيات وطحنت الناس جوعاً وعرياً، لم يجد لها شبيهاً في قسوتها وفظاعتها سوى السنين السبع الشداد المعروفة في التاريخ بسني يوسف.

... فشا الجوع، واشتد عسر المعاش وعادت سنو يوسف الغابرة [3]

وتحضره الصورة نفسها، عندما راح يصف مقاساة الشعب الجزائري من أهوال الحرب التحريرية، وما عقبها من استقلال، جاء

(1) ديوان محمد العيد، ص 11.
(2) المصدر السابق، ص 22.
(3) ديوان محمد العيد، ص 250.

بالفرج والخير العميم، أنها عنده لا تختلف عن سنين الرخاء والرفاهية التي عقبت سنين الشر والقحط الشديد كما تحدث عنها القرآن الكريم.

سنو يوسف السبع الشداد تَصَرَّمَتْ وأعقبها عام الإغاثة والعصر[1]

ويستخدم محمد العيد قصصاً أخرى من القرآن الكريم، ويستغل قصة سيدنا موسى استغلالاً فنياً لا يقل عن استغلال زكرياء له. فيشبه لهيب الثورة الجزائرية، والتفاف الشعب الجزائري حول شعلتها المقدسة، بلهيب النار المقدسة التي أنارت طريق الهدى أمام سيدنا موسى وقومه. على أن الفرق بين الحدثين هو أن سيدنا موسى كان وحده حين كلمه الله على جبل الطور، بينما كان الشعب الجزائري كله كليم الله على جبال الأوراس التي يرمز بها إلى جبال الجزائر.

... ما شككنا والشعب فيها كليم ان نار الأوراس من سيناء
حيث صار (طور) التجلي وصرنا كلنا حولها من الكلماء...[2]

ويوظف محمد العيد الصورة نفسها ليعبر عن حبه العميق للجزائر واستهانته بما لاقاه من مكاره في سبيلها:

ولي وطن حبيب لي خصيب وقفت على محاسنه هوايا
وإذ آنست من بلواه نارا فإني قد وجدت به هدايا...[3]

ويصف محنته، وما عاناه من عذاب نفسي أيام إقامته الجبرية أبان

(1) المصدر السابق، ص 432. وفي البيت إشارة إلى قوله تعالى على لسان سيدنا يوسف: ﴿ثم يأتي من بعد ذلك عام، فيه يغاث الناس، وفيه يعصرون﴾ الآية 49. من سورة يوسف عليه السلام.

(2) المصدر السابق، ص 436. ومعنى هذا البيت قد سبق إليه زكرياء بقوله:
وكلم موسى الله في الطور خفية وفي الأطلس الجبار كلمنا جهراً.
لأن بيت مفدي قاله في سنة 1961، وبيت العيد قاله في سنة 1965.

(3) ديوان محمد العيد، ص 217.

الحرب التحريرية بمدينة «بسكرة»، وهي تشبه في عزلتها محنة سيدنا يونس عليه السلام، وهو يقاسي من سقام العلة الجسدية، وعذاب العزلة النفسية، وهو بين قومه وذويه.

يقول مخاطباً جبل «أبي منقوش» الرابض حول «بسكرة» مشتكياً:

رماني حول سفحك موج دهري أسيراً بعد أحداث طوال
فعشت به كيونس في سقام لدى قومي، ولكن في انعزال[1]

ويشبه مزايا الشيخ البشير الإبراهيمي، وأياديه البيضاء على الجزائر ومساهمته الفعالة في نشر العلم بها بعد أن كاد يميتها الجهل بسيدنا عيسى الذي يرد الروح إلى الموتى، أو يشبه عمله ذاك (بالبشير) الذي حمل قميص يوسف، وألقاه على وجه (يعقوب) فارتد بصيراً.

هل كنت عيسى الذي أحيي الرفاة بما أحيا، وبدل آجالاً بآجال
أم «البشير» الذي ألقى القميص على يعقوب طبا بنور للأسى جالي.[2]

ويلتقي، العيد في تصويره زلزلة الأصنام بتصور زكرياء لها فهو يستوحي صوره من سورة الزلزلة وجوّها ولا سيما في استخدام القافية الهائية. ويذهب العيد، كما ذهب زكرياء، أيضاً إلى أن الإثم كان سبباً فيما أصاب أهالي الأصنام من كوارث. فشبه فعلتهم تلك وما أصابهم من أهوال مذهلة، بالأهوال التي فاجأت أصحاب «الجنة» عندما بيتوا النية على الاستئثار بها لأنفسهم وحدهم، حسبما جاء ذلك في سورة القلم[3]. يقول محمد العيد:

---

(1) المصدر السابق، ص 425.

(2) ديوان محمد العيد، ص 502.

(3) قصة أصحاب الجنة، سورة القلم، الآيات: (17-32).

. . . بينا قضوا في النوم زلفة ليلهم في دورهم، متفيئين ظـلالهـا
إذ طـاف بالبلوى عليهم طـائف خسف الديار، وعجل استئصالها . . .[1]

وهكذا يتضح لنا من خلال هذه النماذج، وهي قليل من كثير، كيف كان محمد العيد يستخدم في صوره الشعرية القصص القرآني. وكيف كان يسوق لكل موقف من المواقف النفسية أو الشعورية، ما يشبهه من مواقف كما حكاها القرآن الكريم. فجاءت في صوره الشعرية أغلب قصص الأنبياء. إبراهيم[2]، نـوح[3]، عاد وثمـود[4]، سليمان والهدهد[5]، موسى، عيسى، يعقوب، يوسف، يونس. ولم يقتصـر تـوظيف القصص القرآني في بنـاء الصورة الشعـرية على الشعـراء المحافظين في عهد الإصلاح وحده، بل إن هذه الظاهرة يمكن التماسها حتى عند الشعراء الشباب من جيل الثورة التحريرية، فعلى الرغم من تخرج أغلبيتهم في جامعات المشرق العربي فإن الثقافة الدينية كانت طاغية على بعضهم فظهر أثر ذلك واضحاً على اللغة الشعرية ألفاظاً وصوراً. ويمكننا أن نستشهد بشعر (صالح خرفي) و «صالح خباشة» اللذين يعتبر القرآن من أهم مصادر تكوينهما الثقافي واللغوي.

فقد يعثر الدارس في تضاعف شعر الخرفي على بعض الصور الشعرية المستمدة من القرآن الكريم، ولكنها ليست من الكثرة بحيث تشبه ما نجده عند مفدي زكرياء أو محمد العيد.

---

(1) ديوان محمد العيد، ص 68.
(2) المصدر السابق، ص 434.
(3) المصدر السابق، ص 432.
(4) المصدر السابق، ص 232.
(5) المصدر السابق، ص 432.

وكمثال على هذا الظاهرة عند خرفي، نسوق هذه النماذج.

يقول واصفاً ثبات الشعب الجزائري، أمام فظائع الاستعمار الفرنسي، وجيوشه، وعتاده المدمر، ويشبه ذلك بثبات سد ذي القرنين الذي صمد أمام طوفان «ياجوج وماجوج»[1].

رمانا الغرب بالنوب الدواهي، فكنا في اتساع الصدر بحرا
وجاؤونا (بياجوج) جنودا فكنا سد (ذي القرنين) أسرا
فراموا بالحديد له انصداعا فكان حديدهم للسد قطرا
فما استطاعوا له نقباً، فولوا على الأعقاب يلتمسون أزرا...[2]

وعندما تهاوت الحكومات الفرنسية، واحدة تلو الأخرى تحت ضغط فشل السياسة الفرنسية أزاء القضية الجزائرية، خيل للشاعر، أن الحكم كله أصبح مهزوزاً، مما جعل الزعماء بالتالي يتبرأون منه ويخافون تولي السلطة. إن هذا الواقع شبيه بما عاقب الله به (السامري) لإغرائه بني إسرائيل بعبادة العجل، فقد أصابه الله بمرض خطير لا يستطيع معه مساً من أحد. وفي هذا المعنى يقول خرفي:

... أصبح الحكم سامريّاً يوقى مسه، فالمساس داء ومين
إن تصدى لعقده ذو احتمال أرجعته الخطوب وهو يئن...[3]

(1) تقول الآيات الكريمة في وصف ذلك: ﴿قالوا يا ذا القرنين إن ياجوج وماجوج مفسدون في الأرض، فهل نجعل لك خرجاً على أن تجعل بيننا وبينهم سدا، قال ما مكنّي فيه ربّي خير، فأعينوني بقوة اجعل بينكم وبينهم ردماً، آتوني زبر الحديد حتى إذا ساوى بين الصدفين، قال انفخوا حتى إذا جعله ناراً قال آتوني أفرغ عليه قطراً فما اسطاعوا أن يظهروه، وما استطاعوا له نقباً...﴾ سورة الكهف الآيات، 94-96.

(2) أنت ليلاي، ص 16.

(3) أنت ليلاي، ص 34. وانظر أيضاً، ص 14.

وهو يشبه نار الثورة الجزائرية ولهيبها المستعر وهي تلتقم الجيوش الاستعمارية، بلهيب نار جهنم حين تلتقم العصاة الكافرين وهم يساقون إليها بالسلاسل والقيود.

فويلك يا فرنسا من جحيم تنادى ناره هل من مزيد
فأين بنوك بالآلاف سيقت إلينا بالسلاسل والقيود...[1]

وفي ديوان الروابي الحمر، لصالح خباشة، نجد هذه الصور التي هي استمداد ظاهر من سور القرآن الكريم.

يقول خباشة على لسان الشعب الجزائري الثائر مخاطباً فرنسا الاستعمارية، وجيوشها المنهزمة.

فلقد ذقت جحيمي ولظاها وسأصليك صباحاً وعشيا
نضجت منك جلود، بدليها فسعيري، إن تغافلت مُهَيّا...[2]

وهو توظيف ظاهر للآيتين الكريمتين.

﴿... النار يعرضون عليها غدواً وعشياً، ويوم تقوم الساعة أدخلوا آل فرعون أشد العذاب﴾[3].

وقوله تعالى: ﴿كلما نضجت جلودهم بدلناهم جلوداً غيرها ليذوقوا العذاب...﴾[4]،

ويشبه فرار فلول الجيوش الاستعمارية أمام ضربات المجاهدين بفرار الحمر الوحشية أمام الأسد.

---

(1) أطلس المعجزات، ص 65.
(2) الروابي الحمر، ص 9.
(3) الآية: 46، من سورة غافر.
(4) الآية: 56، من سورة النساء.

. . . فرت جحافله من جيشنا فزعا كما تفر أمام القسور الحمر . .[1]

وهو لكي يصور قدسية الثورة الجزائرية، وبطولة المجاهدين يلجأ إلى القرآن الكريم يستمد منه تصويره لحروب الرسول ﷺ مع المشركين، وذلك حيث يقول:

. . . هي مشعل كم حاولوا إطفاءه والله يأبى ذاك، فهو تمام
هي معجزات حيرت ألبابهم وتقاصرت عن سرها الأفهام
قالوا هم الصحب الذين قليلهم يفني الكثير، فما لهم أجسام[2]

ويشبه انبعاث الحكومة المؤقتة الجزائرية في المنفى، بانبعاث موسى (عليه السلام) ليقضي على جبروت فرعون، وظلمه، وكفره.

لقد بعثت على الأعدا كموسى على فرعون هماً وانتحابا
أيا فرعون مهما رمت منا فإنك لن تطيق لنا غلابا[3]

وإلى جانب القرآن الكريم، نجد الشعراء المحافظين يستوحون صورهم أيضاً من الأحاديث النبوية الشريفة، ولو أن الاعتماد على الأحاديث يعد قليلاً إذا ما قيس باعتمادهم على القرآن الكريم. يقول محمد العيد:

والشاة للذئب سهم إن فرطت في القطيع. . .[4]

---

(1) الروابي الحمر، ص 123. وهو توظيف لقوله تعالى: ﴿كأنّهم حمر مستنفرة فرت من قسورة﴾ الآية الكريمة، 50-51 من سورة المدثر.
(2) الروابي الحمر، ص 137، وقد جاء هذا الوصف في آيات كثيرة من سورة الأنفال، وسورة التوبة.
(3) المصدر السابق، ص 144.
(4) ديوان محمد العيد، ص 175.

ويقول زكرياء في المعنى نفسه:

أبقى لنا عبرة من الذئب والغنم القاصية...[1]

وهو استمداد واضح من قوله ﷺ، أو ما في معناه:

... يد الله مع الجماعة، وإنما يأكل الذئب من الغنم القاصية...[2]

ويقول زكرياء مخاطباً المستعمرين:

ومن يلدغ، فإنا قد لدغنا خداعاً من جحوركم مراراً...[3]

إشارة إلى قول الرسول ﷺ: لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين[4]

ومن أهم المصادر التي اعتمد عليها شعراء هذا الاتجاه لبناء صورهم الشعرية، الأدب العربي القديم بمفهومه الواسع، شعراً، وأمثالاً، وقصصاً، وكان طبيعياً أن يكون هذا المصدر من أقوى الروافد التي صبت في ثقافتهم الشعرية، وهذا دليل واضح على تشربهم لهذا الأدب وتمكنهم الشديد منه.

فنلحظ في شعر محمد العيد، كثرة ورود الإشارات الأدبية، يبني بها صوره الشعرية، ولا سيما تلك الأبيات الشهيرة التي يسهل على المرء إدراك مصدرها بدون أن يكون الشاعر في حاجة إلى توضيح ذلك، وهي ما يطلق عليها في تعريف النقد الحديث «الصورة الإشارية».

---

(1) اللهب المقدس، ص 349.

(2) انظر، تفسير ابن كثير، ج 3، دار الفكر، بيروت، 1966، ص 372.

(3) اللهب المقدس، ص 153.

(4) حديث متفق عليه، انظر، د. صبحي الصالح، منهل الواردين، دار العلم للملايين، بيروت، بدون تاريخ، ج 2، ص 1000.

يستغل محمد العيد بيت جرير الذي قاله في هجاء الفرزدق متهكماً.

«زعم الفرزدق أن سيقتـل (مربعاً) أبشر بطول سلامة يا (مربع)»[1]

في صورة يتهكم فيها «العيد» بـوعيـد المستعمرين الفرنسيين، وضجة تهديدهم للعلماء الإصلاحيين فيكون صورة إشارية في قوله:

... وبشر أخاً يخشى الوعيد بما به علمناجريراً، قبل بشّر، مربعا...[2]

وقد تكون الصورة واردة في إحدى القصائد العربية المشهورة، ولا يجد الشاعر حرجاً في استغلالها في موضوع معاصر قد لا تتماشى ولا تنسجم معه تلك الصورة القديمة. حسبما جاء ذلك في مثل قوله وهو يخاطب فلسطين:

فلسـطين العـزيـزة لا تخـافي فـإن الـعـرب هبـوا لـلدفـاع
بجيش مـظلم، كـالليـل غـطى حيـالـك كـل سهـل أو بقـاع
ومـا أسـيـافـه إلا نـجـوم رجـوم لـليهـود بـلا نـزاع[3]

إن هذه الصورة التقليدية التي تحدثنا عن السيوف في معارك الآليات المدمرة، والصواريخ البعيدة المدى. استمداد من صور قصائد المتنبي، وبشار بن برد وغيرهم، ولعلها اقتباس ظاهر عن قول بشار بن برد:

---

(1) انظر، ديوان جرير، تحقيق، محمد إسماعيل الصاوي، دار الأندلس، بيروت، (بدون تاريخ).

(2) ديوان محمد العيد، ص 188.

(3) المصدر السابق، ص 335.

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه[1]

ونجد هذا التوظيف عند «صالح خباشة» حيث يصف خسائر الجيوش الفرنسية.

فكم تركوا عليها من جريح غدا جو البلاد بهم نتينا
وللطير اللحوم كما تشهت وللوحش العظام قرى سنينا.[2]

وهو اقتباس ظاهر من قول الشاعر العربي الجاهلي:

... لي النفوس، وللطير اللحوم، وللوحش العظام، وللخيالة السلب.

أما «صالح خرفي» فعندما أراد تصوير حضارة العراق القديمة لم يجد أحسن من استمداد هذه الصورة من أبيات أبي تمام المشهورة من قصيدته في وصف عمورية.

بلاد قولها في الحرب فعل وليس الحرب ما تحويه كتب
فكم نضجت جلود البغي فيها وغصن التين، والأعناب رطب.[3]

هذه الصورة مستمدة من قول أبي تمام:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب
... تسعون ألفاً كآساد الشرى نضجت جلودهم، قبل نضج التين والعنب[4]

---

(1) هذا البيت من قصيدة طويلة يمدح بها بشار، مروان بن محمد ومطلعها:
«جفا وده فازور، أو ملّ صاحبه» انظر مثلاً، حنا الفاخوري، مختارات من الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، لبنان، 1970، ص 133.

(2) الروابي الحمر، ص 56.

(3) أنت ليلاي، ص 164.

(4) انظر، مختارات البارودي، الجزء الأول، دار العلم للجميع، بيروت، بدون تاريخ، ص 129.

وقد وردت عند خرفي هذه الصورة التي يصور فيها الشاعر العربي القديم مآل الإنسان الذي يقاوم من هو أشد منه صلابة، وأمتن عوداً.

«كناطح صخرة يوماً ليوهنها   فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل»

يستغل خرفي هذه الصورة ليصف بها رباطة جأش الشعب الجزائري وصموده أمام القوات الاستعمارية أبان الحرب التحريرية وذلك حيث يقول:

ومن أضحى بفرط الغي وعلاً،   يجدنا في ثبات الجأش صخرا[1]

وفي قوله في الموضوع ذاته:

فلا تترقبوا منا سلاماً   دعونا صخرة ودعوه وعلا...[2]

ويصور مشاعره وعواطفه، مع الواقع العربي منتصراً أو منهزماً، ويشير إلى ذلك باستغلال البيت العربي الشهير.

«وما أنا إلا من غزية أن غوت   غويت، وإن ترشد غزية أرشد»

يقول خرفي في هذا المعنى:

يا شعري الموتور لم أرد الشماتة،   إنما بالدم[3] غص صداحي
أنا من غزية في الخوالف شمتني   أوشمت في مهوى الخلود جناحي..[4]

---

(1) أنت ليلاي، ص 17.

(2) أطلس المعجزات، ص 30.

(3) استخدم الشاعر هنا كلمة الدمّ بتضعيف الميم خطأ. والصواب دمٌ بدون تضعيف.

(4) أنت ليلاي، ص 139.

ومفدي زكرياء هو الآخر كثيراً ما استغل الصور الواردة في بعض الأبيات الشهيرة كما جاء ذلك في هذين البيتين يخاطب بهما الحسن الثاني:

... وفي ذنب الأفعى تذكرت قصة أضاع بها فردوسنا رأس ثعبان
فأتبعت بالأذناب رأساً مهشماً فولى فرنسي، وأدبر اسباني...[1]

فالشاعر هنا يستغل ذينك البيتين الشهيرين لأحد الشعراء الأندلسيين حيث خاطب آخر الحكام المسلمين بالأندلس:

لا تقطعن ذنب الأفعى وترسلها إن كنت شهماً، فأتبع رأسها الذنبا

ويصور واقع الأمة العربية بعد النكسة موظفاً مطلع معلقة امرىء القيس «قفا نبك» قائلاً:

ألفنا بكاء منذ أن قال قيسنا «قفا نبك» لكنا بكينا وما قمنا...[2]

ويوظف الصورة نفسها في قوله:

كم بكينا مع «قفا نبك»، فلم نك نبكي كامرىء القيس قياما...[3]

ويقول واصفاً تردي اللغة العربية في بعض العواصم العربية.

مسخوها، وشوهوها انتهاكاً وابتغوها سخافة وابتذالا
جهلوها، فأنكروها وطعم الما ء مر، لن يئن اعتلالاً...[4]

---

(1) اللهب المقدس، ص، 325.
(2) تحت ظلال الزيتون، ص 159.
(3) الأصالة، ع 13، مارس، (1973)، ص 59.
(4) اللهب المقدس، ص 190.

وصورة البيت الأخير توظيف لبيت المتنبي الشهير الذي يقول فيه:

ومن يـك ذا فم مـرّ مـريض   يجـد مراً بـه الماء الـزلالا...

غير أن توظيف (مفدي) لهذه الصور القديمة المستمدة من الأبيات الشهيرة يكاد يكون في بعض الأحيان نقلاً ظاهراً كما جاء ذلك في قوله وهو يصف جسر مدينة قسنطينة:

والقـوس يحكي جلابيباً مطرزة   تجرها صلفاً في عرسها خود...[1]

إن هذه الصورة استمداد واضح من أبيات ابن الرومي وهو يصف «قوس قزح».

وقد نشرت ايدي الجنوب مـطارفاً   على الجوّدكنا، والحواشي على الأرض
يطرزها قـوس السحاب بـأخضر   على أحمر، في أصفر، أثر مبيض
كأذيال خـود أقبلت في غلائـل   مصبغة، والبعض أقصر من بعض[2].

ويقول في استقبال الحبيب بورقيبة عائداً من رحلة في المشرق العربي:

عادت الروح إلى الخضرا معك   وتـطلعنـا نحيّي مـطلعـك
وانتشى الشعب وفي أطـوائـه   أضلع حـرى تناجي أضلعـك
أتـرى شـعبـك يـدري أنـه   ودع الأحـشـاء لـمـا ودعـك
أودع الآمـال والـدنـيـا مـعـاً   في بساط الريح، لما ودعك[2]

ألا تكاد تكون هذه المقطوعة منحوتة من مقطوعة ابن زيدون التي يحن فيها إلى (ولادة بنت المستكفي):

ودع الـصبـر مـحب ودعـك   ذائع من سره ما استودعك...

(1) اللهب المقدس، ص 264.
(2) حنا الفاخوري، منتخبات الأدب العربي، ص 254.
(3) تحت ظلال الزيتون، ص 145.

ويبدو مفدي زكرياء، معجباً شديد الإعجاب بشعر ابن زيدون الذي تظهر أنفاسه في العديد من قصائده، وقد ظهر أثر ذلك في صوره الشعرية أيضاً كما جاء هذا في قوله:

. . .ياناعس الطرف. هل راعتك محنتنا أم عن كوارثنا لا زلت نعسانا[1]
ويا دمشق ، هل ابتلت جوانحنا بعد التنائي الذي قد كان أضنانا[2]

وهي صور تتنفس في أجواء نونية ابن زيدون الشهيرة:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا
بنتم وبنا، فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم، ولا جفت مآقينا[3].

ومن مصادر الصورة الشعرية أيضاً، الأمثال العربية القديمة أو المولّدة، يتحايل الشعراء المحافظون لإدخالها في استعاراتهم وكناياتهم، وبذلك تصبح الصورة إشارية، قد لا يتفطن المتلقي إلى معانيها ولفتتها الفنية ما لم يكن على اطلاع على هذه الأمثال. وهذه طريقة تدلنا مرة أخرى على سعة في الثقافة واطلاع واسع على الأدب العربي.

نجد هذه الطريقة عند محمد العيد، ومفدي زكرياء، وصالح خرفي.

يقول محمد العيد مصوراً صحة عزم الشعب الجزائري على نيل استقلاله مهما يطل به أجل الحرب.

---

(1) اللهب المقدس، ص 296.
(2) المصدر السابق، ص 287.
(3) حنا الفاخوري، منتخبات الأدب العربي، ص 464.

إن أصدر الأحكام نفذ حكمه أو قال، كان القول قول حذام . . .[1]

وفي البيت إشارة إلى قول الشاعر الذي أصبح مثلاً سارياً على كل لسان يضرب للإنسان الصادق الذي لا يأتيه الكذب من بين يديه ولا من خلفه.

إذا قالت حذام فصدقوها فإن القول ما قالت حذام[2]

ويصف العيد، التقدم الذي يدعيه بعض المعجبين بالمدنية الغربية:

قال لي أنه تقدم فكر قلت مرعى وليس كالسعدان.[3]

ويصف فشل مساعي الوفد الجزائري الذي سافر إلى باريس للتفاوض مع حكومة الجبهة الشعبية في صيف (1936) المنبثقة عن المؤتمر الإسلامي. مخاطباً السلطات الفرنسية:

فكم أماني ظمأى أتتك تطلب وردا
أوردتها مثل سعد لا بل تجاوزت سعدا . . .[4]

وفي البيت إشارة إلى المثل الذي يتضمنه البيت العربي المشهور الذي يقال لمن ذهب ليفعل شيئاً وهو لم يستعد له تمام الاستعداد:

«ما هكذا يا سعد تورد الإبل أوردها سعد، وسعد مشتمل»[4]

---

(1) ديوان محمد العيد، ص 242.

(2) انظر، ابن منظور، لسان العرب المحيط، إعداد وتصنيف يوسف خياط. دار لسان العرب بيروت، بدون تاريخ، المجلد الأول، مادة، حذم.

(3) ديوان محمد العيد، ص 269، وفي البيت تضمين للمثل القائل «مرعى وليس كالسعدان» يضرب للشيء يفضل على أقرانه وأشكاله، انظر مجمع الأمثال للميداني، ج 2، ص 275.

(4)) ديوان محمد العيد، ص 300. وانظر مجمع الأمثال للميداني، ج 2، ص 421.

ويصف انتصار الثورة الجزائرية، وحصول الشعب الجزائري على استقلاله بعد جهاد مرير. بقوله:

... قد حمدنا عند الصباح سرانا   وغنمنا غنائم الشجعان...[1]

وقد دأب صالح خرفي هو الآخر على توظيف الأمثال العربية، في صوره الشعرية، توظيفاً يجعل التجربة الشعرية ضاربة جذورها في الثقافة العربية الأصيلة.

ورد ذلك في قوله يخاطب المجاهدين الجزائريين، حاثاً إياهم على الوحدة والتضامن التي يشبهها بقوس «كسعي» الذي ندم على كسر قوسه، حتى غدا عند العرب مثلاً للندم، وخيبة المسعى[2].

«فعلى القوس حافظوا، لا تكونوا   «كسعيّا» إذ ضرجت منه خمس»[3]

ويقول مخاطباً فرنسا عن بطولة المجاهدين، وصلابة موقفهم.

جني بعجزك في الجزائر واندبي،   فحل الجزائر أنفه لا يقرع.[4]

وهو توظيف للمثل العربي «هو الفحل لا يقرع أنفه» تضربه للشريف لا يرد عن مصاهرة ومواصلة[5].

ولكي يصور بأن الانتصار في النهاية للمجاهدين المخلصين مهما تشتد حلقات الأزمة، يوظف هذا المثل العربي «غمرة وتنجلي» الذي

---

(1) المصدر السابق، ص 270.

(2) تقول العرب، أندم من كسعي، وقصة كسعي مع قوسه، انظر تفاصيلها في مجمع الأمثال للميداني، ج 2، ص 348.

(3) أطلس المعجزات، ص 58.

(4) المصدر السابق، ص 72.

(5) انظر، مجمع الأمثال، ج 2، ص 395.

يضرب في احتمال الأمور العظام[1]، والصبر عليها.

يقول خرفي:

«لا تيأسوا من غمرة، فستنجلي ببلائكم وستنقضي تلك الغمم.»[2]

ويستخدم «العنقاء» وهي المثل الذي تضربه العرب لاستحالة وقوع الشيء، أو لعدم تصوره في العقل[3].

«ألا إن الجزائر يا فرنسا لكالعنقاء تكبر أن تصادا...»[4]

وهو استخدام ورد عند محمد العيد أيضاً. في قوله متحدثاً عن الجزائر المستعمرة

وكم قائل فازت بنيل حقوقها ولما تفز إلا بعنقاء مغرب...[5]

وهكذا استغل الشعراء الجزائريون المحافظون ما في التراث من ثراء، ووظفوا هذه المادة في صورهم مستخرجين إياها من القرآن الكريم، والشعر، والأمثال، والقصص ولكن هذه الصور الإشارية قلما تسامت من الناحية الفنية إلى أن تكون حيوية، متحركة.

وتعتبر المادة التاريخية، ولا سيما التاريخ العربي الإسلامي قديمه وحديثه، من أغنى المصادر التي يستقي منها شعراء الاتجاه المحافظ صورهم، فالتاريخ، كمادة علمية، يكوّن مع العلوم الشرعية، واللغوية الضلع الثالث الذي يتكون منه هذا المثلث الذي يمثل الثقافة العربية السلفية. ومن ثم جاءت الإشارات التاريخية بكثرة في تضاعيف هذا

---

(1) مجمع الأمثال، ج 2، ص 58.

(2) أنت ليلاي، ص 31.

(3) انظر، لسان العرب، إعداد يوسف خياط، مادة، عنق.

(4) أطلس المعجزات، ص 11.

(5) ديوان محمد العيد، ص 290.

الشعـر، ولكنها لم تتجـاوز عند جـل الشعراء حـدود الاستعـراض السطحي، والتشبيه الواعي، والمقارنة البسيطة، وهذا النوع من التصوير لا يعنينا هنا. إنما الذي يعنينا هو التصوير الذي يبذل فيه الشاعر جهداً فنياً ملحوظاً يتغلغل به إلى أعماق الصورة، يربط فيها بين الوقائع والأحداث والأماكن والشخصيات التاريخية.

ونحسب أن مفدي زكرياء يمتاز من بين الشعراء الجزائريين بهذا النوع من التصوير الذي يغرف من التاريخ الإسلامي العربي بسخاء وطواعية، ومن النادر أن نجد عند زكرياء قصيدة خالية من هذه الصور الإشارية التي تتخذ من الأمجاد التاريخية مادة للتصوير.

وهو يملك موهبة معتبرة لتوليد الصـور والأخيلة من الأحداث والوقائع، والشخصيات، والأماكن، ولا سيما ما يتعلق منها بتـاريخ المغرب الإسلامي. فإن الصورة الشعرية عنده في هذا المجال، تدل على اطلاع واسع، ومعرفة غنية بالدقائق، والتفاصيل، وهو يستغل موهبته هذه أحسن استغلال، فيحيلها إلى لوحات ناطقة مستخدماً أسلوباً يبعث الحياة في الحوادث والوقائع بما ينفخه فيها من حركة وحيوية، مستخدماً في سبيل هذه الغاية أفعال المضارعة بكثرة يربط بها بين الأعلام، والأماكن، ويضع كل ذلك في شريط متحرك يسمح بتوالي الحوادث والوقائع القديمة أمام المتلقي وكأن الحياة قد بعثت فيها من جديد.

ولعل أبرز عمل يجسد هذا الاتجاه عند مفدي زكرياء، «إلياذة الجزائر» ففي عمله هذا نلمس مدى اعتماد الشاعر على المعلومات التاريخية واتخاذه لها مادة أساسية لبناء صوره الشعرية، فقد استعرض في «إلياذته» هذه أهم أحداث التاريخ الجزائري ابتـداء من العصر الروماني حتى الاستقلال، وقسم هذه المراحل إلى ما يشبه اللوحات الفنية.

وقد ساعد مفدي زكرياء على بناء صوره الشعرية من المادة التاريخية إطلاعه الواسع على المراحل التاريخية للمغرب الإسلامي. وتنقله الواسع بين أقطاره، ووقوفه على منابع الجمال والحضارة في كل بلد من بلدانه. وأحسب أن نزوعه الوطني، وإيمانه الراسخ بوحدة المغرب الكبير تقف أيضاً وراء هذا الاتجاه الذي يتميز به شعره.

فهو عندما يتناول بالوصف قطراً من أقطار المغرب، تراه يغوص في تاريخه البعيد يستمد منه صوره الشعرية، وهي تنهال عليه بسخاء، ويربط بين الماضي والحاضر من خلال وصفه الدقيق لكل ما تمتاز به كل بلدة من جمال طبيعي، أو حضارة علمية أو ثقافية أو معمارية. ولذا نجده كثير الوقوف والإشادة بهذه المراكز التي تمثل وجه الحضارة في المغرب العربي الإسلامي، مثل القيروان، وتونس، والجزائر، وقسنطينة، وتيهرت، وبجاية، وتلمسان، وفاس، وغيرها.[1]

ولنأخذ كمثال على عنايته تلك، هذه اللوحة النابضة التي يصف فيها بجاية حاضرة الحماديين[2]، يبدأها منذ المطلع بالصور الإشارية:

يا أيها ذا الشاطيء الأخضر!	أسطورة، حوضك، أم كوثر؟
في ثغرك، الأيام والأعصر	أم قصة الأمجاد تشدو بها
روائع الذكرى به تزخر	أم موكب التاريخ في محفل
ينكسر الموج ولا تكسر	أم في شفاه الموج (بلارة)[3]

---

(1) الأمثلة في شعر زكرياء لهذا الاتجاه كثيرة ولذا تصعب الإحالة إلى قصيدة معينة.

(2) انظر، مفدي زكرياء، «أمجادنا تتكلم» ملحمة تاريخية عن بجاية، بمناسبة الملتقى الثامن للفكر الإسلامي، المنعقد ببجاية ما بين 25 مارس ـ 5 أبريل 1974. طبع ونشر وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية.

(3) بلارة: من المتربعات على الحكم في قلعة بني حماد.

يا بهجة الدنيا، ويا جنة   يحنو عليها برجها الأحمر
والزورق الولهان في نحرها   يتوب للحب ويستغفر

وعلى هذا النحو يستمر «زكرياء» في وصفه يستخرج الصور الشعرية من المادة التاريخية لكل الأعصر والمراحل التي مرت بها بجاية، تتدفق عليه من قريحة خصبة فياضة، لتصل القصيدة حوالي مائة وأربعين بيتاً، كلها تصوير لأمجاد «بجاية» العظيمة.

ونحسب أن ولوع مفدي زكرياء، بهذا النوع من التصوير غير مأمون العواقب فنياً، إذ لا بد للمتلقي ـ لكي يدرك ما ترمي إليه الصورة الشعرية ويقف عند أبعادها ـ من دراية بالملابسات التاريخية التي تكون خلفية للصورة، والمتلقي إذا افتقد هذه المعارف اضطر إلى الرجوع إلى الهوامش من حين إلى آخر، وهذا الرجوع المتكرر في حد ذاته يقطع الخيط الشعوري حيث يجب أن يتواصل ويستمر، ولعل الشاعر نفسه قد أدرك هذا، مما جعله يخصص الهوامش الطويلة بالتوضيحات، والإحالات.

ونعثر في ديوان محمد العيد، من حين إلى آخر على صور شعرية مستمدة من التاريخ الإسلامي[1]، ولكن صور العيد تقتصر غالباً على التشبيه، مما جعلها مسطحة، قريبة، واضحة، لا يتغلغل فيها محمد العيد إلى أعماقها تغلغل مفدي زكرياء، ثم إن محمد العيد لا يعتمد في بناء صوره على جوانب التاريخ الإسلامي بوقائعه، وأحداثه، وتطوراته، ليبني منها صوراً متكاملة، وإنما هو يستمدها من تاريخ بعض الشخصيات الشهيرة في عالم الأدب والفكر، والشريعة ما إليها.

---

(1) انظر، ديوان محمد العيد، الصفحات: 186، 499.

يقول العيد بمناسبة ختم ابن باديس لتفسير القرآن الكريم:

نهجت لها في العلم (نهج بلاغة)[1] ونهج مفاداة كأنك (حيدر)[2]
وبينت بالقرآن فضل حضارة أقر لها (كسرى) وأذعن (قيصر)
حكيت (جمال الدين)[3] في نظراته كأن (جمال الدين) فيك مصور
وأشبهت في فقه الشريعة (عبده)[4] فهل كنته أم (عبده) فيك ينشر...[5]

وخلاصة القول: إن مصادر الصورة الشعرية في هذا الاتجاه المحافظ تمثل مصادر الثقافة الشعرية لهؤلاء الشعراء وهي لا تخرج عن المصادر التراثية المعروفة: القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، والأدب العربي بمفهومه الواسع، شعراً، وقصصاً، وأمثالاً، وتاريخاً. والشعراء ـ في الأخذ من هذه المصادر ـ يختلفون في ذلك اختلافاً بيناً، على النحو الذي أوضحناه سابقاً.

2 ـ الصورة الشعرية في الاتجاه الوجداني:

إذا كان الاتجاه المحافظ التقليدي، ضعيف العناية بعنصر التصوير في العمل الشعري، حسبما رأيناه في الفصل السابق، فإن الاتجاه الوجداني الذاتي، قد أولى عنصر التصوير عناية ملحوظة يمكن القول معها، بأن الشعراء الجزائريين في هذا الاتجاه قد حققوا بعض التطور الفني للقصيدة في الشعر الجزائري الحديث قبل الاستقلال.

ونحسب أن التطور الذي حققه الوجدانيون في هذا الصدد إنما

(1) إشارة إلى نهج البلاغة المنسوب إلى الإمام عليّ كرّم الله وجهه.
(2) حيدر: هو الإمام عليّ بن أبي طالب، (رضي الله عنه).
(3) جمال الدين: (جمال الدين الأفغاني، رائد الحركة الإصلاحية في الوطن العربي والإسلامي).
(4) عبده: محمد عبده، المصلح المصري المعروف، تلميذ الأفغاني.
(5) انظر، ديوان محمد العيد، ص 164.

يعود إلى رؤيتهم الشعرية التي أصبحت تولي الذات عناية خاصة، وتجعلها الأساس في التجربة الشعرية، وأصبحت العاطفة طاقة تشحن بها الأداة الفنية لغة وتصويراً، وتوحدت الصور الشعرية بالانفعالات النفسية عند الشاعر فوسمتها بالصدق والحيوية، وطبعت العمل الشعري ببصمات الشاعر، وتدفقت في شرايينه دماؤه ونبضه.

ولم يعد الشاعر كما كان في السابق يقف من موصوفاته، موقفاً منفصلاً كالمصور الفوتوغرافي الذي يقتصر على نقل الواقع بصدق وأمانة، وإنما أصبحت الصورة جزءاً لا يتجزأ من شخصية الشاعر وشعوره، وتفكيره.

وإذا عللنا تطور الصورة الشعرية من هذا المنطلق، وربطنا بين تطور الصورة وظهور الشعر الوجداني الذاتي، فإننا نعتمد في ذلك على الانتاج الشعري نفسه، حين رأينا الفرق الواضح بين الصورة في القصائد التقليدية الموضوعية، والقصائد الوجدانية الذاتية. حيث يطغى العقل والمنطق في القصائد الموضوعية، ويحل الخيال والعاطفة محلهما في القصائد الذاتية.

ولا يتعلق هذا التطور بالشاعر، بقدر ما يتعلق بطبيعة التجربة فقد نلحظ عند الشاعر الواحد اختلافاً بيناً في صوره الشعرية تختلف باختلاف طغيان النزعة الغيرية أو الذاتية على إنتاجه.

إن الصورة الشعرية تتغير وتتطور عند الشاعر عندما يعالج موضوعاً غيرياً يفرض عليه من الخارج، وعندما يندمج في قصيدة ذاتية يندفع إليها من تلقاء نفسه.

وقد استقرينا جل القصائد التي تكون الصورة فيها منعدمة أو تكون مسطحة، باهتة، مباشرة، فوجدناها قصائد تعالج موضوعات يتوجه فيها

الشاعر إلى المتلقين بالنصح، والإرشاد، والتوجيه وما في معنى هذه المواقف التي كثرت في المرحلة الإصلاحية بخاصة. ورأينا في الوقت ذاته بأن الصورة في الأغلب الأعم، تكون أقرب إلى التوفيق والنجاح، عندما تكون المعالجة متعلقة بالموضوعات الذاتية كالغزل، والوصف، والوجد، والذكرى، والحنين، والشكوى، وما أشبه. لاحظنا هذه الظاهرة بجلاء عند الشعراء الجزائريين، والأمثلة أكثر من أن تحدد.

ولا نحسب بأن هذه الظاهرة تتعلق بالشعر الجزائري وحده، وإنما هي ظاهرة ملحوظة حتى عند أولئك الشعراء الضليعين في الكلاسيكية مثل أحمد شوقي مثلاً[1].

ولكن قبل أن ندخل في دراسة تحليلية للصورة الشعرية في هذا الاتجاه، وقبل أن نقف على خصائصها، نود أن نشير بأنه ينبغي ألا نسرف في تعميم هذا الحكم على كل الشعراء الجزائريين الذين كتبوا شعراً وجدانياً، فإن قلة قليلة منهم فقط استطاعوا تقديم صور فنية ناجحة.

فإنه على الرغم من أن الشعراء الوجدانيين الجزائريين حاولوا التطور والتجديد في الموقف، وفي الرؤية، وكانوا أكثر صدقاً وذاتية في إنتاجهم من شعراء الاتجاه المحافظ التقليدي، إلا أن الجانب الفني في أعمالهم، ولا سيما في الصورة الشعرية ظلّ أكثر ارتباطاً بالقصيدة العربية القديمة.

إنَّ أغلب الشعراء الجزائريين وهم يتجهون اتجاهاً وجدانياً ذاتياً، لم يستطيعوا التخلص من سمات القصيدة العربية القديمة، فنجد عند الشاعر الواحد خلطاً عجيباً في التصوير، نجد عنده صوراً متأثرة بالشعر

---

(1) انظر في هذا الصدد، إيليا حاوي، أحمد شوقي، الجزء الرابع، ص 56.

المهجري، وجماعة أبولو، ونجد عنده إلى جانبها صوراً تقليدية محضة تتنفس في أجواء القصيدة الجاهلية، وذلك لأن الكثير من هؤلاء الشعراء لم يستطيعوا التخلص النهائي من الصيغ الجاهزة، والأنماط التعبيرية الموروثة.

فنجد عند مفدي زكرياء، مثلاً، صوراً شعرية لا تختلف عن تلك الصور التي تلقانا عادة في قصائد أبي القاسم الشابي بعاطفتها، وخيالها، وموقفها النفسي، ونجد عنده إلى جانبها صوراً بيانية يستخدم فيها البديع اللفظي والمعنوي استخداماً مسرفاً، وبالمثال يتضح الحال.

يصور مفدي زكرياء إحساسه الذي يمتزج فيه الحنين بالشكوى، والتذكر بالتطلع، والعاطفة الوطنية بالعاطفة الذاتية، فيقول:

. . . سلوى، أناديك سلوى، مثلهم خطأ	لو أنهم أنصفوا كان اسمك الرمق
يا فتنة الروح هلا تذكرين فتى	ما ضره السجن إلا أنه ومق
هل تذكرين، إذا ما الحظ حالفنا	إليك أهتف يا سلوى فنتفق
أم تذكرين ولحن الموج يطربنا	إذ نفرش الرمل في الشاطىء ونعتنق
الموج ينقل في أصدائه قبلاً	يندى لها الصخر، حتى كاد ينفلق
نسابق الشمس نغزوها بزورقنا	فيسخر الموج منا كيف نلتحق
وتغرب الشمس تطوى في ملاءتها	سرين، أشفق أن يفشيهما الشفق
وكم سهرنا وعين النجم تحرسنا	إذ نلتقي كالرؤى، حينا ونفترق
والليل يكتم في ظلماته شبحاً	يأوي إلى شبح، ضاقت به الطرق
سلوى، حديثك يا سلوى يباغمني	والطرف يختان، لا يدري به الحدق
أنفاسك الطهر، كالصهباء تغمرني	دفئاً، ويسكرني من فرعك العرق
سمراء خدرها الباري، وصورها	إن ارتشف ثغرها، يفتك بي الأرق.(1)

نجد إلى جانب هذه الصور الشعرية النفسية عند «زكرياء»، صوراً

---

(1) اللهب المقدس، ص 22.

يفضحها التكلف، ويقعد عن خيالها التصنع، من ذلك ما نجده في ارتباط الشاعر بالصور التقليدية البيانية وهو يصف أشياء معاصرة، حسبما جاء ذلك عنده وهو يصف الطائرة التي أقلت «الحبيب بورقيبة» وحرمه في إحدى سفرياته خارج تونس[1]. يقول:

سلوا الطائر الميمون من فيه أودعنا ... ومن في بساط الريح للروح أسلمنا
ومن يا ترى يغزو الفضاء؟ أروحه ... أم الموكب المسحور، أم نحن حلقنا؟
سليمان أم بلقيس، أم قلب أمة ... وإنسان عين في (العوينة)[2] ودعنا
أبالملأ الأعلى يحلق طائر ... من اللوح منحوت من الملأ الأدنى
هل النسر محمول، أم النسر حامل ... أم البحر يرجو المزن، أم يصنع المزنا[3]

إن الجرى وراء الصور التقليدية القديمة لواضح هنا تمام الوضوح، وإلا فما الذي يلجىء الشاعر إلى تشبيه الطائرة بالطائر الميمون أو ببساط الريح، لقد فعل ذلك حتى تكتمل أطراف الصورة. حين يشبه «بورقيبة» وحرمه، بسيدنا سليمان وبلقيس.

إن الافتعال والمبالغة والتكلف ميزت هذه الصور إلى حد السماجة، وإن محاولة إخضاع صور من القرآن الكريم في مثل هذا المقام يحط بقيمة التجربة. فأين «بورقيبة» من سيدنا سليمان، وأين «وسيلة» من بلقيس.

إن الصناعة الشكلية، والميل إلى البديع اللفظي من العناصر التي يعتمدها الشاعر ليغطي بذلك تكلفه، وهذه الصناعة ظاهرة من خلال استخدامه التورية في قوله، إنسان عين في (العوينة) التي يقصد من ظاهر لفظها، (مطار تونس)، ويقصد من باطنها تصغير العين الباصرة. والميل إلى استخدام المقابلة والتضاد في البيتين الرابع والخامس، الملأ

(1) تحت ظلال الزيتون، ص 148.
(2) يريد (بالعوينة) مطار تونس وهو يسمى بهذا الاسم.
(3) تحت ظلال الزيتون، ص 148.

الأعلى، والملأ الأدنى، النسر محمول، أم النسر حامل، والجناس الناقص بين كلمتي بساط الريح، والروح.

إن الحرص على البديع دفع الشاعر إلى أن يقع في المغالطة ومخالفة الواقع، حين تساءل عن المادة التي صنعت بها الطائرة «يحلق طائر من اللوح منحوت»، والشاعر يعلم جيداً بأن الطائرة مصنوعة من مواد الحديد والصلب والألمنيوم.

لقد أوضحنا هذا الاتجاه الذي لم يستطع مفدي زكريـاء أن يتخلص منه تمام التخلص في صوره بذكر أمثلة أخرى أثناء دراستنا للمظاهر التقليدية في القصيدة، كما سيتضح في الفصل الخاص ببناء القصيدة.

ونجد شعراء جزائريين كانوا يتجهون اتجاهاً وجدانياً، ويغلب عليهم الانفعال في الموقف والرؤية، ولكنهم ظلوا، مع ذلك، تقليديين محافظين في صورهم الشعرية يستخدمون الأدوات البلاغية المعروفة، ويكررون الصور المبتذلة المطروقة، ولعل هذه الحال يمثلها رمضان حمود، وجلواح العباسي، وأحمد سحنون، وأحمد معاش الباتني، وعبد الكريم العقون، والربيع بوشامة، أحسن تمثيل، وقد أشرنا إلى ذلك حين تعرضنا إلى نماذج من شعرهم.

وقد لوحظت هذه الظاهرة في الشعراء الرومانسيين العرب الذين تأثروا بالمذهب الرومانسي في حب الألم، والهيام بالطبيعة، وعرض الذات، والفرار من المجتمع، ولكنهم لم يتأثـروا بهم في الخيال الرومانسي الخليق بهذا الاسم الذي يعلو على الارتباط بالمسموعات، والمنظورات الأليفة[1].

ومن هنا فإننا عندما نتحدث عن التجديد في الصور الشعرية أو

---

(1) انظر، د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 232، وانظر أيضاً، د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 435.

في اللغة الشعرية في الاتجاه الوجداني، فيجب أن ننظر إلى هذا التجديد بتحفظ، ونحذر من إطلاق النظريات بصفة عامة، لأنه لا يمكن بحال من الأحوال انضواء جميع الشعراء الوجدانيين تحتها، بل لا يمكن إطلاقها على كل إنتاج شاعر ما، مهما يكن موغلاً في التجديد، متفرد الشخصية. لكن هذا لا يمنعنا من دراسة بعض الخصائص التي تميزت بها الصورة الشعرية في هذا الاتجاه قياساً بالصورة في الاتجاه المحافظ التقليدي.

ونحسب أن من أبرز الظواهر دلالة على التطور في هذا الصدد، هو أن الشعراء الجزائريين الوجدانيين ولا سيما فيما بعد الحرب العالمية الثانية، كانوا أكثر تفطناً لعنصر التصوير في العمل الشعري، وإذا سبق رمضان حمود في أواخر العشرينيات إلى اعتبار الشاعر مصوراً «لا يستطيع امتلاك العقول، والأخذ بأزمة النفوس إلا إذا أجاد تصور تلك العواطف الهائلة القائمة في ميدان صدره الرحب...»[1] ولم يستطع أن يحقق ذلك في شعره عملياً. فإن أبا القاسم سعد الله في بداية الخمسينيات بات أكثر تفطناً، وأدق دراية بدور الصورة في التجربة الشعرية، حين راح يدرس الشعر العربي من هذه الزاوية مبيناً ما فيه من خصائص الجمال، وسمات التفرد، مقارناً بين صور ابن الرومي وما تتميز به من ابتكار وتجديد وذاتية، وبين صور المتنبي وأبي تمام وما فيها من تقليد وجفاف، وهو لتلك الميزة التي يعجب بها في شعر ابن الرومي يعتبره «شاعراً عبقرياً أحدث في الأدب العربي حدثاً هائلاً».[2] واستطاع أن يحقق ذلك في شعره.

إن اطلاع هؤلاء الشعراء على الأدب الرومانسي متمثلاً بصفة

---

(1) رمضان حمود، بذور الحياة، ص 105.

(2) أبو القاسم سعد الله، من فنون ابن الرومي، البصائر، ع 244، (1959/10/23).

خاصة في الشعر المهجري، وجماعة أبولو، ولا سيما أبي القاسم الشابي، جعلهم على دراية أعمق بفعالية الصورة ودورها البناء في تغيير ملامح التجربة الشعرية.

«. . . فقد كان الرواد الثلاثة، الريحاني، وجبران، ونعيمة، من أنضج الفاهمين للتعبير بالصورة، وكان جبران في كتابته رساماً يجسد المشاعر والأفكار، ويكاد يكون أسلوبه أثرى أسلوب في العربية بالصور. . .»[1]

لعل من أبرز الخصائص التي تميزت بها الصورة الشعرية في هذا الاتجاه، هو اتصافها بالذاتية، أي أنها أصبحت وسيلة للتعبير عن إحساس الشاعر تجاه الشيء الموصوف، ولم تعد تلك الصور المتلاحقة المكدسة التي تتوالى دون أن يكون لها ارتباط بإحساس الشاعر أو شعوره أو فكرته، في عملية زخرفية تطغى عليها النظرة الحسّية. وإنما أصبحت الصور وسيلة للتعبير عن حالة وجدانية نفسية. ولكي يتضح لنا التطور الملموس الذي حققته الصورة على يد الشعراء الوجدانيين، نسوق هنا نموذجين لنقارن بينهما، أولهما يمثل النزعة التقليدية وهو لمحمد العيد، وثانيهما يمثل النزعة الوجدانية الذاتية وهو للطاهر بوشوشي. وبين صدور النصين عشرون سنة.

وقد تعمدنا أن يكون النموذجان في موضوع واحد متشابه يكون ذلك أدعى إلى تمثل الفرق بين صورهما.

تحت عنوان «أول الصحو»[2] يصف محمد العيد المناظر البهيجة

(1) د. أنس داود، التجديد في شعر المهجر، ص 356.

(2) انظر، ديوان محمد العيد، ص 23، وقد نشرت القصيدة لأول مرة بمجلة الشهاب، ج 1، م 11، (أبريل 1935) ص 56، وقد جاء في تقديم القصيدة: «لم تعرف العاصمة الثلج منذ سنين كثيرة، وفي أواخر الشتاء هطلت بها الثلوج حتى غطت سقوفها =

الربيعية التي عقبت أياماً شتوية كئيبة غابت فيها الشمس، وتجهم فيها وجه الطبيعة:

أصح قلباً، فوجدك اليوم حمق ... إن وجه الطبيعة اليوم طلق
زانت الجونة السماء، فزالت ... ظلمات بها، ورعد، وبرق.
وبدا النور من وراء الغيابا ... ت فما في خلالها اليوم، ودق
وبدا البحر ساكناً غير موجا ... ت، عليها طيرٌ أباليل بهق
وأرى الثلج ذاب الأبقيا ... ت بها الدور توجت، فهي بلق
خالعات على الربى حللاً بيضـ ... ـا، بدت تحتها غلائل زرق
وإذا الأرض كالسماء رواء ... ليس بين السماء والأرض فرق
فكأن الثلوج في الأرض غيم ... وكأن الرياض في الأرض أفق
هكذا كان أول الصحو رسم اللـ ... ـه، في لونه، جمال وعمق...[1]

لعل أول ما يلفت انتباه القارىء في هذه المقطوعة، هو خلوها الواضح من نبض العاطفة، وجموح الخيال، وقد كان المتوقع من موضوع كهذا أن يكون مثيراً للإحساس، غنياً بالصور النفسية.

لقد كان المنتظر من محمد العيد أن يتخذ من منظر انقشاع الثلوج وعودة الصحو إلى سماء العاصمة بعد برد قارس، وقتامة جاهمة، وسيلة لتصوير مشاعره من خلال الصور، فإن المرء العادي ليشعر بشتى الانفعالات، وضروب الأحاسيس في هذه الحالات التي يتقلب فيها الطقس، ولا سيما إذا كان التقلب من غيم ومطر إلى صحو وشمس.

ولكن محمد العيد لم يزد على أن دعا قلبه أن يصحو من أحزانه

= وشوارعها فلما أخذت في الانقشاع حرك منظرها الجميل شاعرية شاعرنا، فصورها هذا التصوير البديع.

(1) المصدر السابق.

ويشارك الطبيعة أفراحها وانطلاقها، كان ذلك منه في البيت الأول ثم انصرف انصرافاً كلياً إلى وصف خارجي لشتى مشاهد الطبيعة، وقد لا نعدم في هذه المقطوعة لقطات تتميز بخيال جميل مثل ذلك المشهد الذي صور فيه بقايا الثلج الناصع البياض على الروابي الخضراء حيث مزج بين اللونين الأبيض الناصع، والأخضر الداكن ليتولد عنهما لون أزرق سماوي، مما خيل إليه معه بأن لون الأرض قد تحول إلى لون يشبه لون السماء واختلط بذلك لون الأرض ولون السماء في الأفق البعيد، فلم يعد الشاعر يستطيع التمييز بين حدود الأرض، وحدود السماء. وفي هذا المشهد، كما يبدو، خيال لطيف، ولكن الطابع العام الذي اكتنف الصور بعد ذلك هو هذا الجمود الذي تفتقد معه حرارة أنفاس الشاعر ونبض قلبه. مع أن منظر الطبيعة الصاحي في أعقاب عاصفة ثلجية، قد يكون من أروع المشاهد إثارة للصور النفسية. ذلك لأن محمد العيد تعوّد أن يقف من موصوفاته كما يقف «المصور الضوئي، يلتقط المنظور والمحسوس، دون أن يتعمق إلى ما في الصورة من أبعاد، بل دون أن يشرك معه هذه الصورة في الإحساس، إذ يخلع عليها من ذاته ألوان الحب، والبؤس، أو ألوان الكآبة والابتسام شأن العبقريين من الشعراء...»[1]

أما الطاهر بوشوشي، الذي تغلب عليه النزعة الرومانسية، ويتجه في تجربته الشعرية اتجاهاً ذاتياً. فإنه يقف هو الآخر أمام «آية الصحو»[2] تماماً كما فعل «العيد» قبله، فوصف مناظر الحياة المتفجرة مع خيوط الشمس، وكأن الصحو قد لمس مشاهد الطبيعة بعصى سحرية

---

(1) د. أبو القاسم سعد الله، محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث. ص 165.

(2) ابن جلا، آية الصحو، هنا الجزائر، ع 33، (مارس 1955)، ص 19.

فتحولت كل مظاهر الحياة إلى مواكب من البشرى، ولكن شيئاً واحداً لم يدخله الدفء، وهو قلب الشاعر المقرور الذي يكتنفه البرود العاطفي.

وكم عظة للقلب في الصحو لو درى ولكنه لما يزل متبرما
فيا قلبي المقرور، أقصر، فهذه بواكير أفراح توافيك أنعما
لعل غدا تنسى مآسيك التي شربت بها، كأس الصبابة علقما
لعل غدا تنسى التي قد تألمت بحبي، فما زادتك إلا تألما
لعل غدا تنسى ليالي أرهفت خيالي، حتى كاد أن يتحطما
ألم يك هذا الروض بالأمس واجما وها هو من أفراحه مترنما
ألم يك هذا الأفق غيمان حائراً وها هو من بعد العبوس تبسما...[1]

إن الطاهر بوشوشي، يختلف عن العيد في تناوله الفني، فإذا خلت قصيدة العيد من وصف أحاسيسه وانفعالاته، فإن بوشوشي على العكس من ذلك، يركز على وصف أثر الصحو في «قلبه المقرور»، ويصرف الوصف إلى الحديث عن آلامه النفسية، ومواجده تجاه من يحب، ويقارن بين جدب حياته من العواطف وبين جدب الأرض في الشتاء، وهذا يبعث فيه الأمل، فكما عاد البشر إلى الأرض بعد صحو، فكذلك سيعود البشر إلى قلبه بعد أن يجمعه دفء الحب بمحبوبته.

وبهذه الطريقة التي تمزج بين وصف الطبيعة ووصف الإحساس من خلالها تكون صور «بوشوشي» أكثر نبضاً بأحاسيس الشاعر، وانفعالاته.

والواقع أن الطاهر بوشوشي يعد من الشعراء الجزائريين الأوائل تطويراً لصوره الشعرية، وأكثرهم إحساساً بتجربته وغوصاً في أعماقها، فهو إذا وصف أي مشهد من مشاهد الطبيعة تحس به حاضراً في كل جملة شعرية، وتشعر بذاته تطل عليك من خلال كل بيت، وهذا التمثل

---

(1) المصدر السابق.

الواعي عند «بوشوشي» يعود إلى تشربه الواضح للشعر الرومانسي الأوروبي والعربي، وتأثره بهما إلى أبعد حدود التأثر. فهو إذا وصف الطبيعة اتخذها مصدراً ملهماً لصوره الشعرية، ولعلنا لا نبالغ إن زعمنا بأن بوشوشي يعد من الشعراء الجزائريين القلائل الذين يرتبطون بالطبيعة ارتباطاً نفسياً وثيقاً.

يقف الطاهر بوشوشي أمام شاطىء البحر[1]، ويطلق لخياله العنان ويمتزج صوته مع هدير الموج، فيقدم إلى القارىء هذه اللوحة الرائعة التي تتلاحق فيها الصور النفسية، ويستطيع من خلال الصور أن يصف إحساسه الذاتي أزاء المشهد الطبيعي، وأزاء محبوبته، في مزج فني موفق.

. . . نجيّة الروح قد جاء المساء ولم	يزل فؤادي ظمآن الجوى سغبا
عيناك لم ترويا قبل النوى ظمئي	ولا الأجاج وإن أرغى، وإن صخبا
يوم تقضى ولم تغرب مفاتنه	في خاطري، وضياء الشمس قد غربا
وكيف يحتجب الوحي الذي رسمت	عيناك، أما توارى النور محتجبا
وأنت في خاطري رسم يحدثني	عنك الأحاديث ما أغرى وما عذبا
دينا محجبة، لكن روعتها	عين اليقين، فما خاست وما كذبا
كالبحر لا زال يروي منذ نشأته	للشط ما جاش في الأثباج مصطخبا
وهو الحوار الذي لا زال يسمعه	قلبي، فينظم من آياته النخبا
نجية الروح، هذا البحر منظره	كلون عينيك يوحي السحر والعجبا
ويطلق الروح من أغلال وحشتها	فتنبرى نغمة مسحورة وصبا
كما صبا القلب إذ يهواك منطلقا	إلى سناك، فينسى القيد والوصبا
إني لأنظر للبحر الذي سلبت	أمواجه سحر عينيك الذي سلبا
فينثني القلب مفتوناً بسحر كما	هيمان، مثل عباب البحر مضطربا[2].

(1) أحلام المصيف، هنا الجزائر، ع 29، (نفمبر 1954)، ص 10.

(2) المصدر السابق.

إن مجيء المساء عند «بوشوشي» إيذان بانقضاء اللذة، كما هو إيذان بنهاية يوم، ولكن صورة الحبيبة، ولون عينيها يظلان محفورين في ذاكرة الشاعر، ولن يزولا كزوال الشمس من الأفق، وإنما الحب عنده كهذه الأمواج ما فتئت تنكسر على الصخور، وتذوب على الشاطىء ولكنها على الرغم من ذلك خالدة باقية.

ويقارن الشاعر بين زرقة البحر، وزرقة عيني محبوبته: عمقان يوحيان بالسحر والعجب اللذين لا ينتهيان، فكأن بين البحر، وعيني المحبوبة علاقة ود، بل أن سحر أمواج البحر بعض من سحر عيني المحبوبة، لذا فإن الشاعر منتش بهما معاً.

بمثل هذه الطريقة يوفق (بوشوشي) إلى مزج المنظر الطبيعي بإحساسه المرهف، وعاطفته المتدفقة، فيبعث الحياة والحركة في صوره الفنية.

وإلى جانب الطاهر بوشوشي، نجد عبدالله شريط الذي يعد هو الآخر من أبرز الشعراء الجزائريين اهتماماً بتجسيد الحالات الشعورية، والانفعالات النفسية من خلال الصور، وأحسب أن شريط قد بلغ في ذلك شأواً بعيدا.

وتتجلى هذه الميزة الفنية عنده في تلك القصائد التي يصف فيها مناظر الطبيعة المختلفة، كالليل[1]، والغروب[2]، والصيف[3]، والشتاء[4]، وغيرها.

إن شريط يملك القدرة الفنية على تحويل كل جزئيات المشهد الطبيعي الذي يتناوله بالوصف، إلى صور حية تجسد أفكاره، ومشاعره، ينفخ فيها الحياة ويتقمصها فتنبعث نابضة بالأحاسيس المختلفة حباً، أو يأساً، أو كآبة، أو شعوراً

(1) انظر، الرماد، ص 84.

(2) المصدر السابق، ص 126.

(3) المصدر السابق، ص 106.

(4) المصدر السابق، ص 130.

حاداً بالوحشة والاغتراب، كما نلمس ذلك من خلال هذا النص الذي يصف فيه مشاعره أزاء فصل الصيف.

هوذا الصيف يا فؤادي ينساب	بجنبي مفعماً باللهيب
قد تولى عهد الربيع الذي شا	خ سراعاً، ومال نحو الغروب
أيها اللفح سوف تمتص ما في القلـ	ـب، من مسحة انشباب الرطيب
وتموت الأنسام في حلقي الظا	مي، وينجذ حبلها عن هبوب...
... أيها ذا الصيف المسربل غمّا	أرق أنت في جفون الليالي
تتجافى جنوبها منك حمى	وتلوّى أنفاسها كالحبال
جمّد القيظ منك أغنية الريـ	ـح فباتت مشلولة كالجبال
والمساء الحزين أدميت رجليـ	ـه وأثقلت خطوه بالرمال
وأنا الغارق المكبل بالآلا	م، والقيظ، والرؤى، والظلال
وفؤادي هناك يرنو كئيباً	للأفاعي، ودارس الأطلال[1]

إن كل صورة في هذه المقطوعة نحس بها وكأنها قطعة من وجود الشاعر نفسه، إن الأصل في الصورة عند شريط هي نفسه وليس هو الشيء الموصوف. والصيف يغدو في كل مشاهده مرآة تنعكس فيه مشاعر الشاعر الكئيب، القلق، اليائس.

وهكذا نلحظ من خلال الأمثلة السابقة سواء تلك التي رأيناها عند بوشوشي، أم تلك التي تتبعناها مع شريط، ترسم تحولاً واضحاً في فن الصورة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث، إذ تصبح الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء الوجدانيين إطاراً للأحاسيس، بل إن أحاسيس الشاعر تصبح البؤرة الحقيقية التي يتركز حولها الوصف والخلفية الأساسية لكل المشاهد التي يرغب الشاعر في رسمها.

---

(1) انظر، الرماد، ص 109.

ومن الخصائص التي تدل على تطور في الصورة الشعرية عند شعراء هذا الاتجاه محاولة بعضهم الابتعاد عن الصور المجزأة التي تعتمد على البيت المفرد حيث تكون الصورة مزقاً مقطعة تتابع بدون رابط، وتتوالى إلى غير هدف.

فقد أصبح الشعراء على وعي بوظيفة الصورة في العمل الشعري يأتون بها لتخدم الفكرة العامة للقصيدة، وبذلك ابتعدوا نوعاً ما عن التناقض الذي طالما لوحظ في الصورة عند الشعراء التقليديين، أي إن الصورة أصبحت جزءاً من التجربة غير منفصلة عنها كما يفعل أصحاب الاتجاه الكلاسيكي.

فإن أمثال محمد الأخضر السائحي، والطاهر بوشوشي، وأبي القاسم سعد الله، وعبدالله شريط، يتجهون إلى استخدام الصورة المتكاملة التي تشبه اللوحة من حيث انسجام خطوطها، وظلالها، وألوانها.

ولنأخذ لذلك مثلاً، هذه المقطوعة لمحمد الأخضر السائحي من قصيدة «ضحايا الليل»[1]، حيث يصف أحاسيس الشاعر الذي استبد به الأرق، وتتطاوحت به الهموم. ولجأ إلى التعبير عن هذه المشاعر من خلال لوحة متكاملة تضم الشاعر والشمعة في إطار واحد. يقول:

أنا والشمعة لم يدر كلانا ما الهجوع
كلما حدقت فيها ذاهلاً تذري الدموع
تتلاشى في هوى الليل، وأفنى في خشوع
نارها شبت على الرأس، وناري في الضلوع
فإذا صعدت أنفاسي، تهاوت في خضوع

(1) ضحايا الليل، همسات وصرخات، ص 50.

هكـــذا تمضي ليـــالينـــا ارتعـــاشـــات تـــروع
نـــرقب الفجـــر، ولكن ليس لـــلفجـــر طـــلوع
فضحيـــاك تـــراهم، شعـــراء وشمـــوع...[1]

إن الشاعر هنا يصور الجزئيات الدقيقة التي تتكون منها الصورة الكلية، إن عمله يشبه عمل الرسام، الذي يكون من اللمسات الفنية المتماسكة، لوحة تامة الألوان والخطوط، وقد جاءه ذلك من الربط المحكم بين حاله، وحال الشمعة. وهذا الانسجام المتماسك بين الشاعر والشمعة، هو الذي أضفى على الصورة التناسق والتكامل، وأضفى عليها جدة وابتكاراً على الرغم من أن الشمعة في حد ذاتها شيء قديم لا يوحي بالابتكار، ولكن السائحي استطاع أن يتجاوز المألوف ويوفر لصورته الحيوية لأمرين: اندماجه في موصوفاته اندماجاً كلياً. وربطه بين أجزاء الصورة بخيط شعوري واحد، ضمن لها نوعاً من الوحدة العضوية.

ومن الخصائص التي ميزت الصورة الشعرية في هذا الاتجاه، توسع الشعراء في استخدام المجاز، وتحررهم المطلق في استعمال المفردات اللغوية استعمالاً يدل على الإبداع والابتكار، لا يقوم على المجاز القديم المعتمد على العلاقات التي ذكرها البلاغيون وتقيد بها الذوق في القصيدة العربية القديمة. وقد توسلوا إلى هذا التجديد من طريقتين، اعتمادهم على الاستعارات أكثر من اعتمادهم على التشبيه، وهو تحول له دلالة فنية عميقة، لأن الصورة القديمة المبنية على التشبيهات في الأغلب الأعم، تكون واضحة الأطراف، محدودة الخيال، مسطحة الإيحاء، بينما تكون الصورة المبنية على الاستعارة

---

(1) المصدر السابق.

أمعن في الخيال، لأن الاستعارة من طبيعتها أن تطمس معالم الأشياء طمساً وتستبدل بها أشباهها.

ولهذا يتفق النقاد على مكانة الاستعارة من الشعر، فكل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير من مثل مادة الشعر وألفاظه، ولغته، ووزنه، واتجاهاته الفكرية، ولكن... الاستعارة تظل مبدأ جوهرياً، وبرهاناً جلياً على نبوغ الشاعر، فإذا كانت استعارات الشاعر قوية أصيلة، حكم الناقد بقيمة الشعر مهتدياً في ذلك بقولة أرسطو المشهورة «إن أعظم شيء أن تكون سيد الاستعارات، الاستعارة علامة العبقرية، إنها لا يمكن أن تعلم، أنها تمنح للآخرين...»[1]

أما الطريقة الثانية، فهي توسعهم في استخدام المجازات استخداماً يعتمد على تجاوب الحواس، دون التقيد بالحدود التقليدية المعروفة لمجال الموصوفات، فهم يستخدمون ذلك المجاز الذي انتشر مع المدرسة الرمزية الفرنسية حسبما جاء ذلك في قولة رائد هذه المدرسة «بودلير» إن العطور، والألوان، والأصوات، تتجاوب[2].

إن التعامل مع الموصوفات باعتبار هذه العلاقة أمدت الشعراء باستعارات ومجازات مبتكرة جديدة ومنحت الفرصة للخيال لينطلق تعبيراً عن مشاعر الشاعر وتصوراته دون أن يتقيد بالواقع، ويخضع للعقل.

فاستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم واستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع وهكذا.

---

(1) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 124.

(2) انظر، د. محمد مندور، الشعر المصري بعد شوقي، الحلقة الثالثة، ص 20-23.
أيضاً، د. أحمد هيكل، تطور الشعر المصري، ص 366-367.

وأبرز من جسد هذا التطور في التعامل مع الصورة الشعرية على هذا الأساس، عبدالله شريط الذي لم يتأثر بالرومانسية فحسب، وإنما تأثر بالرمزيين أيضاً، كما سبقت الإشارة.

ولتبيان هذه الخصيصة عنده، نأخذ هذه المقطوعة كمثال: يقول في وصف الصيف:

هوذا الصيف يا فؤادي يطل	اللفح من وجهه اللهيث الجهيد
تتدلى الأيام من رأسه الأشـ	ـيب، شعثاً كميّتات الجريد
وبعينيه هذه اللهفة البيضا	ء ذابت كسائل من حديد
يا ليالي الربيع متنّ في الشر	خ صبايا، مكمّمات الورود
خنقت عطركن في قلبي الأبـ	ـكم ريح صفراء، تنخر عودي.. [1]

إن الجدة في هذه الصور جاءتها من خلال تعامل الشاعر من الموصوفات تعاملاً مبنياً على تجاوب الحواس وتراسلها في نظرتها إلى الأشياء وبذلك تجسمت الأشياء المعنوية، وتحولت من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي، وبراعة الشاعر عندئذ تتجسم في بعث الحياة بالموصوفات فإذا بها كائنات حية تنبض وتتحرك.

لقد تحول الصيف في هذه اللوحة إلى شيخ هرم جلله الشيب، كل ملامحه توحي بالشيخوخة والفناء، وفي سبيل هذا التجسيد تصبح الأشياء التجريدية المحض ملونة، فاللهفة بيضاء، والريح صفراء وليالي الربيع صبايا.

ويصف شريط «القلق»[2] وهو شيء تجريدي، ولكنه يستطيع من

---

(1) الرماد، ص 107.

(2) القلق، الرماد، ص 79.

خلال الصور الشعرية أن يبعثه شيئاً محسوساً متحركاً يقول:

... ما لهذا القضاء يرقص بالنا س خداعاً على سراب النار
وبأرجوحة الليالي تناموا عن سنا الصبح، راسباً في القرار
فغفوا مثل صبية وتناسوا أدمع الجوع، والشقاء الضاري
خدعة أنت يا حياة ولكن لست أدري علام يبكيك فني
شاخ في صدري الغناء وأمسى شوك هذا النسيم بجرح لحني
وابتسام الأنام أملس كالأفـ ـعى صديداً يذوب من قرح جفني
يا عروس الحزن المغلف في قلبي أما آن أن يزاح حجابك
ليت شعري هلاّ أراك ويؤو يني، جثياً، مصلياً، محرابك
أنا أهواك يا عروس وقد طا ل وقوفي، ولم يجبني بابك...[3]

يتضح لنا من هذه المقطوعة كيف استخدم العلاقة بين الموصوفات على أساس نقل الحالة النفسية، لا يخضع في ذلك إلا لاعتبار واحد وهو وحدة الأثر النفسي الذي يوحي به اللفظ دون التقيد بإمكان الجمع بينها في الحقيقة والواقع أو عدمه، فإن قوله مثلاً: سراب النار، وأرجوحة الليالي، أدمع الجوع، شاخ الغناء، شوك النسيم، اللحن المجروح، ابتسام أملس كالأفعى، عروس الحزن. إن العلاقة بين هذه الألفاظ قائمة على وحدة الأثر النفسي بين الشيء المنقول له اللفظ، والشيء المنقول منه.

إن دليل التجديد والابتكار في هذه الصور، هو عدم استطاعتنا ردها إلى مصادرها التي اعتمدت عليها، أو استغلتها، أو أشارت إليها. كما استطعنا ذلك في الصورة الشعرية في الاتجاه التقليدي، فمن

(1) الرماد، ص 81-83.

الصعب أن نجد لهذه الصور الشعرية هنا مصدراً آخر غير إحساس الشاعر وذاته.

ولكن هذا لا يمنعنا من أن نلحظ بأن الأجواء التي تستمد منها الصورة الشعرية عند الوجدانيين عادة، هي الطبيعة بمشاهدها، وألوانها، وعلاقاتها تجسد أفكارهم ومشاعرهم، وتزخر بشحنة من حرارة إحساسهم بالحياة، وبالناس.

ويبدو أن ما رأيناه من تعاطف قوى بين الوجدانيين والطبيعة جعلهم يستمدون منها صورهم الشعرية، ويتصورون بأن الأشياء كلها تحس كإحساسهم، وتشعر بمثل مشاعرهم، ومن ثم فإننا نجدهم يمنحون الحياة للأشياء الجامدة، لا بما يضفونه عليها من أحاسيسهم، وإنما بتخيلهم بأن دفقة الحياة تسري فيها هي أيضاً. فهي لذلك لا تختلف في التعامل عن الإنسان.

يقول أحمد سحنون مخاطباً البحر:

ماذا بنفسك قد ألم ... يا أيها البحر الخضم؟
نام الخلائق كلهم ... وبقيت وحدك لم تنم
فالكون في صمت عميـ ... ـق، غير صوتك فهو لم
والجو صاف والهلا ... ل، على جوانبه ابتسم
وأرى العبوس على محيا ... ك الجليل قد ارتسم
وأرى أنينك صاعداً ... في الجو يدوي في الأكم
فكأن موجك وهو يعـ ... ـثر بالصخور إذا اصطدم
دمع جرى من موجع ... فقد التبصر فانسجم[1]

---

(1) ديوان أحمد سحنون، ص 32، وقد نشرت لأول مرة بالشهاب، ج 9، م 13 (نفمبر 1937)، ص 417.

إن أحمد سحنون يخاطب البحر وكأنه يخاطب إنساناً يعقل ويحس له نفس متألمة، وصوت يتشكى، ومحيا عابس، وأنين متصعد، حتى إن المرء ليقول أن الشاعر من خلال مخاطبته البحر، إنما يخاطب نفسه، وذلك نوع من الإسقاط الذي عرفه الوجدانيون.

ونجد الظاهرة نفسها عند عبد الكريم العقون وهو يخاطب البحر أيضاً:

ها أنا اليوم قد وقفت أناجيـ ـك، أيا بحر، فاستمع لنشيدي
فكلانا في موقف نتناغى بأغان سحرية الترديد
إنك اليوم مؤنسي وسميري ونجيّي في قفر هذا الوجود
سكنت نفسي الحزينة وارتاحت إلى حسنك البديع الفريد...[1]

ونجد مفدى زكرياء من أكثر الشعراء الوجدانيين هياما بمفاتن الطبيعة، كثير الإشادة بسحرها، وتكثر في قصائده الصور الشعرية المستمدة من هذه المشاهد المستوحاة عادة من طبيعة الوطن الجزائري شمالاً وجنوباً، شرقاً وغرباً، ومفدي مفتون بالجمال، ذواقة لروائعه، يقف أمام المشاهد الطبيعية وقفة الخاشع المتعبد، ولكنه رغم هذا الافتتان قلما كان يصف مشاعره تجاه هذه المناظر يقول في اللوحة الرابعة، والخامسة من إلياذة الجزائر:[2]

أفي رؤية الله فكرك حائر وتذهل عن وجهه في الجزائر؟
سل البحر، والزورق المستهام كأن مجاذيفه قلب شاعر
وسل (قبة الحور) نمّ بها (منعار) على حورها يتآمر
سل الورد، يحمل أنفاسها (لحيدر) مثل الحظوظ البواكر

---

(1) من وحي الجزائر، البصائر، ع 13، (1947/11/10).
(2) إلياذة الجزائر، ص 8، وص 9.

(وأبيــار) تــزهــو (بقــديــسهــا رفــائيل) يخفي انسـلال الجئاذر
تــبــاكــره (أم إفــريــقــيــا)[1] على صلوات العذارى السوامـر
ويحتــار (بلكــور) في أمــرهــا فتضحـك منـه العيـون الفـواتـر
. . . سل الأطلس الفرد عن جرجرا تعــالى يشـد السمــا بـالثـرى
فـيختــال كـبــراً، تـنــافســه (تقجدا)[2] فلا يـرجع القهقـرى
تـكــون وجــه الــســمــاء بــه فــأصبــح أزرقهــا، أخـضــرا
وتـجثــو الـثلوج عــلى قــدمـيــ ـه، خشوعاً، فتسخر منها الذرى
هــو الأطــلس الأزلـي، الــذي قضى العمر، يصنع أسد الشرى. . .

إن مفدي يحاول أن يشيع الحركة والحيوية في موصوفاته فهو إذا وصف المشهد الطبيعي، حاول أن يربط بين عناصره بالأفعال، الفعل الماضي، والفعل المضارع، وفعل الأمر. كما جاء ذلك في هـذه المقطوعة التي ربط فيها بين مشاهد الجزائر العاصمة، فالقبة ينم بها منارها، ووردها تحمل أنفاسها إلى (حيدرا). (والأبيار) تزهو بقديسها الذي يخفي تحت ستاره الديني انسلال الحسان، وتبارك ذلك «أم إفريقيا» القديسة موافقة على فعلته، ويحتار (بلكور) من أمر هذه القديسة التي تبارك الخطيئة فتضحك من سذاجته العيون الفواتر.

وهنـالك بعيـداً تسامى الأطلس يـرفع السمـاء بكبريـاء الأنفة والنضال، وقد تطاول برأسه حتى اختلط لونه الأخضر بلون السماء الأزرق. وعلى قدميه جثت الثلوج، كناية عن العظمة، إن زكرياء يبعث

(1) أم إفريقيا، يريد بها كنيسة (نوتردام دافريك) وحيّها الموجود في قمة جبل بحي (باب الواد).
(2) القبة، حيدرا، الأبيار، بلكور، الأحياء المحيطة بقلب العاصمة. (تقجدا) قمة من قمم جبل (جرجرة) بالقبائل.

الحياة في الموصوفات الجامدة بربطه بينها بالأفعال وهو ما جعله يورد ثلاثة وعشرين فعلاً في اثني عشر بيتاً.

ولكنها تبقى على الرغم من ذلك في حاجة إلى بروز عاطفة الشاعر الذاتية ووصف إحساسه أزاءها وإذا تجاوزنا الخصائص السابقة رأينا الشعراء نتيجة لارتباطهم الشديد بالطبيعة يستخدمون التشبيهات والمجازات المستمدة من هذه الأجواء الحالمة الرومانسية وهي تدور كما دارت عند الرومانسيين دائماً حول محاور من ألفاظ ومعان «كالنور والألوان والألحان والعطور، وتمتزج هذه العناصر أحياناً في الصورة الشعرية الواحدة فتغني بامتزاجها ورومانسية ألفاظها عن التشبيه المبتكر أو المجاز الطريف...»[1].

وقد تركت قصائد «الشابي» بصفة خاصة بصمات واضحة على بعض الشعراء الوجدانيين، يمكن للدارس أن يلمسها ويقف عليها في كثير من المقطوعات، والأبيات ولا سيما عند عبدالله شريط، ومحمد الأخضر السائحي، ومحمد عبد القادر السائحي، ومفدي زكرياء، وعبد الكريم العقون، ونسوق هنا أمثلة لها:

يقول عبدالله شريط من قصيدة القلق:

سخرت مني الحياة كما يسخر بالعابد الغبي صليبه
كم حرقت الأحشاء في هيكل الدنيا بخوراً ورجع شعري طيبه
وتقدمت للحياة بما في القلب من نبض شوق يذيبه
حاسباً صمتها استماعاً ولكن، هو موت بالدود فاض صليبه[2]

---

(1) د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 454.
(2) الرماد، ص 81.

هذه الصورة متأثرة إلى أبعد حدود التأثر بقول أبي القاسم الشابي من قصيدته «النبيء المجهول»:

في صباح الحياة ضمخت أكوابي وأترعتها بخمرة نفسي
ثم قدمتها إليك، فأهرقت رحيقي ودست يا شعب كأسي
فتألمت، ثم أسكت آلامي وكفكفت من شعوري وحسي
ثم نضدت من أزاهير قلبي باقة، لم يمسها أي إنس
ثم قدمتها إليك، فمزقت ورودي، ودستها أي دوس
ثم ألبستني من الحزن ثوباً، وبشوك الجبال توجت رأسي[1]

ويقول عبدالله شريط في وصف الليل مستخدماً صوراً شعرية متأثرة إلى حد بعيد بقصيدة لأبي القاسم الشابي في الموضوع ذاته. وبما أن قصيدة شريط طويلة فإننا سنكتفي منها بهذه الأبيات مثالاً:

أيها الليل أنت ستر من الغم تـرامى على الـوجـود الكبيـر
فيـك تفنى لحـون كـل غـريـد فيك يذوى ابتسـام كل الـزهور
فيك يا ليل تنطفي شعلة الدنـ ـيـا وتسـود رائعـات البـدور
هوذا الغاب قد تمشى به الصمـ ـت كما بات ماشياً في القبـور
فغـدا وهـو مسبـل في دجـاه وضبـاب من الأسـى والفتـور
كضـريـح ممـدّد في فؤادي، قبرت فيه فرحتي وسروري...[2]

إن نظرة شريط إلى الليل على أنه ستر من الغم ترامى على الوجود. وأنه محيط للظلام الذي يغطي بسواده كل الكائنات استيحاء

(1) ديوان أبي القاسم الشابي، ص 248.
(2) الرماد، ص 89.

واضح من الصور الشعرية التي استخدمها الشابي في قصيدته «أيها الليل»[1].

حيث يقول:

أيها الليل يا أبا البؤس والهول، أيا هيكل الحياة الرهيب
فيك تجثو عرائس الأمل العذب، تصلي بصوتها المحبوب
فيثير النشيد ذكرى حياء حجبتها غيوم دهر كئيب
وترف الشجون من حول قلبي بسكون، وهيبة، وخطوب
أيها الليل أنت نغم شجي في شفاه الدهور، بين النحيب
تتلوى الحياة من ألم البؤس فتبكي بلوعة ونحيب
وعلى مسمعيك، تنهل نوحاً، وعويلاً مرّاً شجون القلوب
وأرى في السكون أجنحة الجبار، مخضلة بدمع عصيب[2]

كما تلقانا في قصائد محمد الأخضر السائحي الذاتية ولا سيما في قصائده ضحايا الليل[3]، والشاعر[4]، وهل أموت[5]، ووحي الأسى[6]، الصور الشعرية التي يتميز بها الشابي.

ففي قصيدة السائحي، أنا شاعر، تلقانا هذه المجازات والتشبيهات، الأفق البعيد، والنجم الوحيد، والطفل الوليد، والحالم، والوادع النظرة، التي نجدها في قصيدة الشابي الشهيرة «صلوات في

---

(1) أيها الليل، ديوان أبي القاسم الشابي، ص 137.
(2) الرماد ص 89.
(3) همسات وصرخات، ص 29.
(4) المصدر السابق، ص
(5) انظر، د. صالح خرفي، الشعر الجزائري، الملحق الشعري، ص 115.
(6) البصائر، ع 50، (1948/9/20).

هيكل الحب»[5]، «وقلت للشعر»[2] «ونشيد الأسى»[3]، «وأيها الليل»[4].

ويعتبر عبد الكريم العقون من الشعراء الجزائريين الوجدانيين المتأثرين بشعر الشابي إلى حد بعيد، يبدو ذلك واضحاً في لغته وصوره، وقد بلغ به هذا التأثر حداً جعله شبه مقيد بأجواء الشابي، وتهويماته، وعوالمه.

ففي قصيدة العقون «يا رفيقي»[5] يقع على الأفكار والصور والألفاظ التي نجدها في قصيدة الشابي التي هي تحت العنوان السابق نفسه «يا رفيقي»[6] والتي سبق الشابي إلى إصدارها بأربع وعشرين سنة[7].

يقول العقون:

هات يا خدن حياتي نغماً يشفي الألم
رجعة، ترديد أشعار بها يحلو النغم
إنه يحدو بأرواح ظماء تضطرم
حرة تهوي المعالي ذات وجد بالعظم
قيدت في حمأة الطين بجسم ينعدم
فغدت تهفو إلى سر الوجود المكتتم
رفرفي حيث تشاءين رفيفاً كالنسم

(1) ديوان أبو القاسم الشابي، ص 303.
(2) المصدر السابق، ص 214.
(3) المصدر السابق، ص 208.
(4) المصدر السابق، ص 137.
(5) يا رفيقي، البصائر، ع 201، (1952/9/15).
(6) يا رفيقي، ديوان أبي القاسم الشابي، ص 192.
(7) نشرت قصيدة الشابي في سنة 1928، ونشرت قصيدة العقون في سنة 1952.

ساعفيني في نشيد مثل در منتظم
يا حليفي غنت الأكوان لحناً منسجم
رددت أصداءه هذي الدنى منذ القدم

يحاول العقون أن يعبر عن أحاسيسه السوداوية تجاه الحياة، من خلال هذه الصور التي طالما طالعنا بها الشعراء الرومانسيون، ولكن طريقة التعبير وتركيب الصور في هذه المقطوعة، تدل دلالة واضحة على أن العقون متأثر إلى حد بعيد بالصور المشابهة التي نجدها في مقطوعة الشابي التالية:

... يا رفيقي، وأين أنت؟ فقد أعمت جفوني عواصف الأيام
ورمتني بمهمة، قاتم، قفر، تغشيه داجيات الغمام
خذ بكفي، وغنني يا رفيقي، فسبيل الحياة وعر أمامي
كلما سرت زل بي فيه مهوى، تتضاغى به وحوش الحمام
غنني فالغناء يدرأ عنا الساحر الجن ساكن الآجام
قد تفكرت في الوجود، فأعياني، وأدبرت آيساً لظلامي
فمعي في جوانحي أبد الدهر، فؤاد إلى الحقيقة ظامي[1]

ويقول الشابي في مقطع آخر يلح على رفيقه ليخفف عنه بعض ما يجد من هموم الحياة ومتاعبها.

أظمأت مهجتي الحياة، فهل يوماً تبل الحياة بعض أوامي
يا رفيقي ما أحسب المنبع المنشود إلا وراء ليل الرجام
غنني علني أنيم همومي، إنني قد مللت من تهيامي
يا رفيقي لقد ضللت طريقي، وتخطت محجتي أقدامي
خذ بكفي، فإنني تائه أعمى، كثير الضلال والأوهام

(1) ديوان أبي القاسم الشابي، ص 192.

وانفخ الناي فالحياة ظلام ما لمرتاده من الهول حام
وأغذذ السير، فالنهار بعيد، وسبيل الحياة جم الظلام[1]

ويقابل هذا المقطع للشابي مقطع مشابه لعبد الكريم العقون تلقانا فيه الصور الشعرية الشابية ذاتها:

يا رفيقي منذ أن يممت هذا المزدحم
ضاحكاً عند سروري، باكياً حين السقم
لا تكلني لهموم بفؤادي تصطدم
من حنايا أضلع حرى كنار تحتدم
وافنا نصدح كلانا نغماً عذب الكلم
يا نجيي في وجود مثل بحر ملتطم
زاخر بالظلم والحقد، مليء بالنقم
لم أجد غيرك خدنا إن قسا الدهر رحم
أسقني من نهرك الفياض ما يطفي الضّرم
فعليك القلب حوام به الشوق ألم
كلما لاح صباح، ومتى الليل آدلهم[2]

لقد تعمدنا إيراد كل هذه الأبيات لنقارن بينها وبين قصيدة الشابي، ولنتأكد بأن الصور الشعرية المتشابهة، والرؤية المتطابقة لم تجىء عفو الخاطر، أو هي من قبيل التلاقي والمصادفة، وإنما هي، كما نرجح، تأثر من طرف العقون بقصيدة الشابي المشار إليها سابقاً:

وخلاصة القول: إن الصورة الشعرية في الاتجاه الوجداني قد تطورت بعض التطور، واختلفت في بعض خصائصها عن الصورة في

---

(1) ديوان أبي القاسم الشابي، ص 193.
(2) البصائر، ع 201.

الاتجاه التقليدي المحافظ، ومن أبرز هذه الخصائص اعتبار الوجدانيين الصورة الشعرية تعبيراً عن الحالات الشعورية، وليست لمجرد الوصف جرياً وراء الصور البيانية، وسعى بعض الشعراء إلى تكوين الصور الكلية التي تخدم فكرة القصيدة وتتوالى إلى هدف معين دون أن يصيبها ما أصاب الصورة التقليدية من تفكك، وابتسار، وتناقض. كما لوحظ استخدام المجاز المبني من الاستعارات عوضاً عن المجاز المبني من التشبيه الذي يحدد معالم الصورة ويعطيها طابع التقرير والسطحية، بل إن بعض الشعراء حاول استخدام علاقة جديدة بين الموصوفات لا على أساس المجاز القديم، وإنما على أساس تآلف مدركات الحواس كما تعرف عند الرمزيين، وشعراء جماعة أبولو خاصة. وارتبطت الصور الشعرية بمجالات الطبيعة ومشاهدها وأصبحت اللغة والصورة تستقي من هذه العوامل المتلائمة مع النزعة الوجدانية الذاتية.

غير أن هذه الخصائص المشار إليها سابقاً لا يمكن القول عنها بأنها كانت ملموسة عند الشعراء الجزائريين الوجدانيين جميعاً، فثمة كثير من الشعراء ظلت الصورة عندهم تقليدية لا تختلف عن الصورة في الاتجاه التقليدي. وإذا جاز لنا أن نقيم الصورة الشعرية في الاتجاه الوجداني، مقارنين بينها وبين الصورة الشعرية في الاتجاه الرومانسي كما جاءت في النماذج العربية الناجحة، أو النماذج الأوروبية، فإننا نلحظ خلو الصورة الشعرية الجزائرية الوجدانية ـ في الأغلب الأعم ـ من جموح الخيال الذي تعرف به الصورة الشعرية عند الشعراء الفرنسيين أو الإنجليز حيث تميل الصورة إلى الغرابة، ويقترن فيها الرائع بالفظيع المدهش مبالغة في مفاجأة القارىء وإدهاشه.

فليس في تلك الصور هذا الخيال المتوثب الجامح الذي يكوّن

الصور من خلال التوفيق بين الخصائص المتنافرة أو المتناقضة، وإظهار الجدة فيما هو مألوف.

ومهما يكن من أمر، فإنه يمكننا القول بأن الصورة الشعرية في نماذج الاتجاه الوجداني الجزائري الناجحة، قد تطورت تطوراً فنياً ملحوظاً وتجاوزت كثيراً من الخصائص التقليدية التي عرفت بها الصورة الشعرية في الاتجاه المحافظ التقليدي.

الصورة الشعرية في الشعر الجديد (الشعر الحر).

عرف الشعر الجزائري الحديث تطوراً ملموساً في بناء الصورة الشعرية، طبيعتها، ومصادرها، مع ظهور مدرسة الشعر الجديد (الحر) وتطورها قبيل الاستقلال وبعده.

فأهم ما حققته هذه المدرسة الجديدة هو ربطها بين التشكيل الموسيقي للقصيدة وبين الصورة الشعرية، وتميزت هذه القصيدة الحرة عن القصيدة العمودية التقليدية بالتعبير بالصور تعبيراً بنائياً بمزجها بين الذاتي والموضوعي، والاستعانة بالأساطير والرموز الدينية التراثية والشعبية، وأصبحت الصورة الشعرية عند هؤلاء الشعراء وسيلة أساسية في العمل الشعري يعبر الشاعر من خلالها عن عواطفه، وأفكاره، ومواقفه من الحياة والناس، ولم تعد الصورة عنده كما كانت عند الشعراء التقليديين عنصراً ثانوياً يستخدمه الشاعر قصد الزخرفة والتزيين سعياً وراء الصور البيانية.

إن الوعي بضرورة بناء العمل الشعري بواسطة الصورة، واعتبار الصورة خيوطاً يتكون منها نسيج القصيدة أضفى على الصورة الشعرية في الاتجاه الجديد ميزة خصصتها ببعض الخصائص التي لم تكن معروفة بها الصورة من قبل، ويبدو لي أن من أبرز خصائصها أن

أصبحت هي الخيط النفسي والشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها فإذا كان الشعور أو الإحساس أشياء تضاف إلى الصورة كما رأينا ذلك عند الوجدانيين الرومانسيين، فإن الشعور عند شعراء المدرسة الجديدة قد تحول ليصبح هو الصورة نفسها، أي ان الصورة من هذا المنظور أصبحت هي إحساس الشاعر ذاته، وجزء من ذاته وتعبير عن تجربته الخاصة المنفردة، وبهذه الطريقة لم يعد الوقوف على الصورة الشعرية في هذه القصائد يلتمس من خلال المجازات والتشبيهات والكنايات، والاستعارات، وإنما يلتمس من خلال كل جملة شعرية من خلال الرؤية، والموقف، والأدوات الأخرى، وأصبح إدراك أبعادها وتذوقها، واستخراج عناصرها، ومصادرها أمراً يحتاج إلى كثير من الصبر والتؤدة، وقراءة العمل الشعري مرات عديدة للوقوف على أعماق الصورة وأبعادها وما تثيره فينا من شتى الانفعالات وضروب الأحاسيس وردود الفعل تجاه ذلك كله.

فإن الشاعر المعاصر لم يعد يواجهنا بالأفكار التي يريد إيصالها، والعواطف التي يرغب في التعبير عنها، بطريقة مباشرة، وإنما هو يلجأ إلى الإفصاح عنها بواسطة ما يعادلها موضوعياً من عناصر الطبيعة أو ما يرتبط بها، وعلى المتلقي أن يستخدم ثقافته، وذكاءه ودقة ملاحظته ليفهم الحالة النفسية، أو القضية الفكرية التي سيطرت على الشاعر المبدع.

وما من شك في أن هذا التوظيف، بهذه الطريقة، يعد تطوراً هاماً في الصورة الشعرية.

غير أن الذي نود توضيحه منذ البداية هو عدم الربط التلقائي بين الشكل الجديد (الحر)، والصورة الشعرية الناجحة، فإن نجاح الصورة

النفسية أمر يتعلق بالشاعر المبدع، ولا يتعلق في حال من الأحوال بالتشكيل الموسيقي الحر أو العمودي، فثمة كثير من الشعراء الجزائريين الذين استخدموا الشكل العمودي ووفقوا إلى صور شعرية نفسية ناجحة، نجد هذا عند الغماري، والطاهري، وحمادي وغيرهم، كما نجد في الوقت نفسه قصائد (حرة) لا تتوفر إلا على صور مسطحة، مفككة، كما سنوضح ذلك في مكانه.

ونحسب أن أهم شاعر جزائري من شعراء الاتجاه الجديد استطاع أن يوظف المعادل الموضوعي في صوره هو الشاعر محمد صالح باوية، ولا سيما في قصائده الأخيرة التي يبدو فيها أكثر تمرساً على الصورة الشعرية الجديدة منه في قصائده (الحرة) الأولى.

ولنأخذ كنموذج على هذا التطور عند الشاعر باوية هذه الصور من قصيدته «الرحلة في الموت». فهو لكي يجسد المحنة القاسية التي طحنت بلدته «المغيّر»[1] إثر الطوفان الذي غير فيها وجه الناس والطبيعة والحياة، راح يوظف الصور التي تعبر تلقائياً عن مشاعر الخوف، والهلع، والجمود، والسكون الذي ينشره الموت في كل مكان ولجأ إلى «تقطير للعناصر المادية للموضوع، وتحويلها إلى عناصر إيحائية مشعة، تهدف إلى وضع صور فنية مكان الحقيقة الحرفية، وذلك من شأنه أن يضاعف الإحساس بهذه الحقيقة...»[2]

مذ نتأت في الشيء
في الإنسان.

(1) وقع هذا الطوفان الذي راح ضحيته المئات من الناس في أكتوبر من سنة 1969.
(2) مقدمة للدكتور محمود الربيعي، انظر، أغنيات نضالية، ص 21.

أعراف الصفات
يمتد.
يمتد ذراع النخلة السمراء
يطوي غلتي
يشربني آهة ليل
في بحار الظلمات
يطوي تعاريج الشرايين
إلى بحر العرق
يورق في طياته شوك الأرق
لكن، يموت الطلع في ليل
على بعد قدم
آه ولم؟
من يهب الواحة أحداقاً وفم؟
لكن يزول الظل في الأشياء
تهوى بدداً،
كل الصفات.
كل الصفات.[1]

إن الشاعر (باوية)، عبر عن إحساسه تجاه الكارثة، من خلال إحساس النخلة التي تعد رمزاً للواحة، وعلامة وجودها ولم يلجأ إلى الإفصاح المباشر، وإنما اكتفى بهذا الأسلوب الإيحائي الذي تعبر عنه الصورة تلقائياً.

وإلى جانب النخلة، نجد بائع الشيح، وبائع الشيح هو الآخر له

(1) أغنيات نضالية، ص 125.

ارتباط صميم بالبيئة الصحراوية، وإذ يلح عليه الشاعر في بناء صورته، إنما يفعل ذلك ليدل من خلاله مرة أخرى على الإحساس بالجدب، والقحط، والموت.

يقول باوية:

يا بائع الشيح انتظر،
الغول يغتال بذور الشيح في دفق دمي
يفرق أحبابي
يهيل الترب في ملء فمي
يا بائع الشيح
أجوب التيه عن بذرة شيح
أسق حزينات الخطى قطرة سر
أعرج هذا العام
والعالم في هبة ريح
يسقي الحروف الخضر
في زنزانة الصبر
لعل الحرف يعطي نكهة التمر... [1]

إن الصور الشعرية المستخدمة هنا ذات إيحاء رامز ومؤثر في الوقت نفسه، وهي مستخرجة ببراعة ملحوظة من البيئة نفسها بطريقة تتكامل بها مع الصورة العامة للفكرة.

الغول يغتال بذور الشيح يهيل الترب في ملء فمي
أجوب التيه عن بذرة شيح. لعل الحرف يعطي نكهة التمر.

---

(1) أغنيات نضالية، ص 129.

إن الشيح، والترب، والتيه بحثاً عن بذرة شيح، والحرف الذي يعطي نكهة التمر صور متلاحقة تعبر عن الإحباط، والحزن، والبحث المستمر للتغلب على هذه المأساة.

ويتجلى التجديد في الصورة الشعرية لدى الدكتور باوية من خلال قصيدته التي أهداها إلى صديقه الشهيد البشير بن خليل[1]، فعلى الرغم من أن الغرض تقليدي، وهو الرثاء، إلا أن الشاعر استطاع أن يبتعد كل الابتعاد عن التقليد، بل إنه استطاع أن يتناول موضوعه تناولاً جديداً وقد تجسدت جدته من خلال صوره الشعرية، ففي المقطع الافتتاحي من هذه القصيدة[2] يقدم صورة كلية تتكون من صور فرعية تتكاتف، وتتكثف كلها، لتعبر عن مشاعر اللوعة، والحرمان، وضياع النفس البشرية وصغرها أمام الموت سر الأسرار.

وهو يوحي بذلك من خلال الصور المتتابعة التي تشعرنا فعلاً بأن كل شيء راحل «القافلة راحلة، والغلة الضائعة في الرمال راحلة، وطيور المساء راحلة، ثم العود الذي يعرق في صراع مع الرمل راحل..»[3]

وفي ديوان «ثائر وحب»[4] لأبي القاسم سعد الله، تلقانا من حين

---

(1) صديق الشاعر، وهو من مواليد قرية «سيدي خليل» قرب «المغيّر» تخرج في جامع الزيتونة، وعلم بالعاصمة بمدارس حزب الشعب، حتى التحق بالثورة التحريرية، ثم استشهد بعد ذلك، وهو شاعر أديب. أهداه الدكتور عبدالله ركيبي، مجموعة قصصه «نفوس ثائرة» اعترافاً بمكانته الأدبية والنضالية.

(2) في الواحة شيء، أغنيات نضالية، ص 95.

(3) انظر، المصدر السابق، ص 19.

(4) أبو القاسم سعد الله، ثائر وحب، دار الآداب، بيروت، 1967.

لأخر هذه الصور المعبرة عن نفسية الشاعر التي يعتمد فيها أسلوب الإيحاء، ويستطيع التغلب على النزعة الخطابية المباشرة، والتعابير الرومانسية التي ما زالت مترسبة بنفسه.

و «سعد الله» يقدم صوره الشعرية في هذا الاتجاه في شكل لوحات فنية متتابعة، هي لوحات متعددة، ولكنها لا تخرج عن الفكرة العامة التي تتجه نحوها القصيدة.

ففي قصيدته «ثائر وحب» تجيء أبعاد الصورة كلها تجسيداً للحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر، حالة مزدوجة من العواطف الغرامية، والمشاعر الثورية.

وهو يوحي بهذه المشاعر من خلال تصويره الأفق في ساعة الغروب، والغموض الذي يلف غابة البلوط، والقمر الذي يطل في حذر، والزورق الذي ينساب فوق الماء كأنه شهاب، محملاً بمؤن الثوار، هذه الصور المتلاحقة المترابطة توحي بالإرادة الثورية وتحدي الخوف، دون أن يستخدم الشاعر في التعبير عنها أسلوباً مجلجلاً خطابياً كما عودتنا القصائد الثورية التقليدية.[1]

«أوراس» والدماء والعرق
وصفحة السماء والغسق
والأفق المحموم راعف حنق
كأنه وجودي القلق
قد ظمئت عيونه إلى الفلق
وسال من أطرافه، دم الشفق

(1) انظر، المصدر السابق، الصفحات، 48-52.

ونجمة من الشمال تحترق
كقلبي الذي يدق
بذكرك العبق
حبيبتي . . .»[1]

إن ارتباط الصورة بالحالات النفسية في الشعر الجديد أثرت هذه التجارب بالتنوع، والتميز، فلم تعد الصورة الشعرية من ذلك النوع التقليدي الجاهز، الذي ينفصل عن الموصوفات بتصويرها تصويراً بصرياً، وإنما راح الشعراء الجدد، على تفاوت فيما بينهم، يعتمدون على الصورة النفسية التي تتولد مع الشعور والفكرة تلقائياً.

وأحسب أن هذه الظاهرة قد تجسدت بصفة جلية واضحة عند الشعراء الشباب في السبعينيات بوصف خاص، نجدها في شعر عبد العالي رزاقي، وأحمد حمدي، وأزراج عمر، وحمري بحرى، وأحلام مستغانمي وغيرهم، ممن جاؤوا بعد الفترة التي يتناولها البحث.

إن طغيان المشاعر النفسية على التجربة عند هؤلاء الشعراء الشباب جعلتهم يسقطون حالاتهم النفسية على أغلب الصور والرموز التي يستخدمونها في أعمالهم الشعرية.

وأبرز ظاهرة تتجسد في هذه الأعمال هي هذه الصور التي يتفجر منها إحساس هؤلاء الشباب بالحزن، والضياع، والاغتراب، والقلق، أو الإحساس بالملاحقة، والاضطهاد، والكبت، وهي لكثرتها في هذا الشعر تجعل الدارس يتساءل أحياناً عن مدى واقعيتها، وصدقها.

ونحسب أن شعر أزراج عمر من أحفل هذا الشعر بهذه الصور.

---

(1) المصدر السابق، ص 48.

يقول من قصيدته، «وحرسني الظل»:

. . . سأدفن وجهي بداخل تلك الحقيبة،
وأنتظر الصمت تومئ لي ساعداه،
فأمشي إلى جزر الوهم، أجلس بين جناحي ملال،
ونخلب جنية لا تحب.
وأقرأ من دفتر الاغتراب،
حكايا فؤادي البعيد،
لساعي البريد،
ليرجعني خلسة للمدينة،
فأسكن في سلة المهملات،
على باب قصر الحكومة. . .[1]

إن الصور هنا توحي كلها بهذه المشاعر، أدفن وجهي، أنتظر الصمت، أمشي إلى جزر الوهم، أقرأ من دفتر الاغتراب، أسكن في سلة المهملات. . أقرأ بقايا جريدة، إلى آخر ما في هذه القصيدة وغيرها من القصائد من الصور التي تعبر عن العبث، والعدمية، واللاجدوى.

إن (أزراج) ـ في سبيل تجسيد تلك الأحاسيس ـ يلجأ أحياناً إلى استخدام بعض الصور التي ينفر منها الذوق السليم، لأنها تثير الاشمئزاز والتقزز حقاً، وكأني بأزراج وقد تأثر في هذا الاتجاه بالشاعر الفرنسي «رامبو»[2] الذي يشتهر بصوره الفظيعة الشنيعة التي يختارها عن قصد.

---

(1) وحرسني الظل، ص 32.

(2) شاعر فرنسي، من دعاة الرمزية من ملامح شعره القوية الشعور بحتمية الضياع والتضحية، والبقاء على هامش المجتمع، وهو القائل في إحدى قصائده «أنا الذي =

وإذا كان «رامبو» يعبر عن واقع فرنسي موبوء، فهل كان واقع أزراج، في الجزائر المستقلة، يستدعي هذه الفظاعة؟! يقول أزراج من قصيدة الهبوط إلى القصبة:

وأمشي على طرقات الكآبة نخلة يتم
على شعرها قمر أسود
تتيه بكل المنافي.
بصوتي سياج
متى يركض النهر فيه
وتجرف روث البغال
بقايا قمامة
ذباباً يطن على غائط باسم ثورتنا الزاحفة
متى أيها النهر تركض؟
متى أيها النهر تركض؟[1]

وتطالعنا من ديوان، الحب في درجة الصفر، الصور الموحية بالقلق، والضياع، والشعور الحاد بالاغتراب، ونحسبها من أبرز ملامح هذا الديوان شداً لانتباه الدارس، حتى ان المرء ليتساءل أحياناً عن أصالة انسجامها مع الواقع الجزائري في السبعينيات، يقول عبد العالي رزاقي من قصيدة الإبحار عبر متاهة الصفر[2].

أدور أدور

= يتألم والذي يثور» (1854-1891) انظر، هنري بير، الأدب الرمزي، منشورات عويدات، بيروت، 1981، ص 24 وما بعدها.

(1) وحرسني الظل، ص 38.

(2) الحب في درجة الصفر، ص 27، . وتاريخ نشر القصيدة هو 1972.

في خلجات أيامي الشقية، والزمان
وفي مرايا الصمت والمنفى
وحيداً. . .
أرتمي في لجة الأحزان
في دوامة التخمين
في أيقونة التجوال
وحيداً. . .
في عقارب ساعة عمياء
أغتال الدقائق والثواني
أجر الحزن
أشرب وقع خطواتي
ألم الصمت
أمضغه
وأبحر في عباب الصفر. . .[1]

إن الأدوات الفنية التي وظفها (رزاقي) في هذه الصور المتلاحقة تخدم جميعها فكرة واحدة، وهي التعبير عن الإحساس بالضياع، والتفاهة من خلال الأفعال، والصفات، والكنايات عبر عن ذلك بهذا الدوران الذي لا ينتهي، وبالارتماء في لجة الأحزان، وبالنظر في عقارب الساعة العمياء. وباغتيال الدقائق والثواني البطيئة، وبجر الحزن جراً متثاقلاً، وبلم الصمت ومضغه، وبالإبحار عبر متاهة الأصفار. والصورة الشعرية عند أحلام مستغانمي، تكاد تكون في كل أعمالها تعبيراً عن حالاتها النفسية التي لا تخرج عن إطار البحث المستمر عن الحب، والدفء

(1) المصدر السابق.

والحنان، أو هي تعبير عن هذه المشاعر التي تستبد بالشاعرة الطموح التي تشعر أبداً بأن المجتمع يضطهد المرأة، ولا يفسح لها المجال الذي يفسحه للرجل، ومن ثم فهي من خلال الصور تعبر عن مشاعر الاضطهاد، والتنكر كما جاء ذلك في مثل قولها:

للمرة العشرين بعد الألف
أصلب في الظهيرة
وتخرج الأقزام في مدينتي
تحمل فوق رأسها ضفيرة
تهتف في جنازتي
لتدفن الشاعرة الصغيرة
ولتقطع الضفيرة الأخيرة..[1]
... مدينتي،
فاتنة ترفض ما لدي من جواهر
أميرة
قيدها القرصان من عصور
أسيرة
تخاف أن تثور
لكنني أغامر...[2]

وصور أحلام مستغانمي متأثرة بتلك الأجواء التي تعـرف بها دواوين نزار قباني. وأحلام مستغانمي مفتونة كل الافتتان بأجواء قصص ألف ليلة وليلة، أجواء المغامرات والفرسـان، والأمراء والأميـرات،

(1) على مرفأ الأيام، ص 97.
(2) المصدر السابق، ص 104.

والقراصنة والمراكب. إنها تمثل المرأة المتلهفة إلى الحب، وهي تنتظر الفارس الذي سيأتي لخطفها فوق حصانه الفاره ليطير بها إلى جزيرة الأحلام، كما تنتظره بطلات قصص ألف ليلة وليلة، تماماً.

أحلم بالمدائن البعيدة
بالدار، بالأحطاب، بالأطفال
بامرأة تسهر في انتظار
فارسها الوحيد.[1]
... كقطة طيبة أجلس قرب النار
أسمع ما تقصه الجدة للصغار
عن فارس أوقع في غرامه الأميرة
وجاءها في ليلة
واختفت الأميرة...[2]

إن الشعور الطاغي بالذات جعل أحلام مستغانمي تسقط نفسها على صورها، ورموزها التي تستمدها من الأجواء الرومانسية الحالمة، أجواء الأساطير، والخرافات الشعبية فهي تتخيل بأنها «شهرزاد» التي ستحطم «شهريار» وأنها هي التي ستتطوع لتحرر من قبضته الجواري، «وشهريار» أحلام، هو المجتمع المحافظ الذي يشدد قبضته على حرية المرأة.

... ولكنني رغم كل اغترابي
سأبقى على مهرة من عذابي

(1) على مرفأ الأيام، ص 90.
(2) المصدر السابق، ص 89.

وأزرع في النور عز الشباب
وعند بداية كل احتراق
تموت، الأنا، ويظل الرحيق..[1]

إن الإحساس بالضياع الذي يختلط فيه التحدي بالتألم والطموح باليأس فرضت على أحلام مستغانمي صورة معينة راحت تدور حولها في أغلب قصائدها، إنها صورة السفينة التي تترامى بها الأمواج في بحر الحياة المتلاطم، هذا الشعور جعلها توظف كثيراً الأمواج، والبحر، والعواصف، والشراع الممزق، والمركب الضائع، ولعل هذا الشعور المترسب في مخيلة الشاعرة هو الذي جعلها تعنون مجموعتها الشعرية بعنوان له دلالته المعنوية والنفسية وهو «على مرفأ الأيام» تعبر من خلاله عن هذا الحنين الجارف والبحث الدائم عن شاطيء الأمان.

... ما زلت يا رفيقتي
أصارع المياه
منهوكة سفينتي
لكنها بقوة الآله
ستقطع البحار، وتهزم المؤامرة..[2].

الواقع أن الصورة النفسية التي نحن بصدد تحليلها لم تكن عند شعراء قصيدة التفعيلة على مستوى فني واحد، فثمة فرق واضح بين الطريقة التي نجدها عند أبي القاسم سعد الله وأحلام مستغانمي، وأبي القاسم خمار، وهي الطريقة التي نجدها عند عبد العالي رزاقي، وأحمد حمدي، وأزراج مثلاً.

---

(1) المصدر السابق، ص 17.
(2) المصدر السابق، ص 51.

إن الصورة النفسية عند أولئك تتسم بالبساطة والوضوح، يقف الدارس على إبعادها دون معاناة، لأنها غالباً ما تكون تسلسلاً للصور المستخرجة من الذاكرة يمكن أن تفهم عقلياً، إذ يمكن أن نجد لها ما يوازيها في الحياة الواقعية. بينما أصبحت الصورة عند هؤلاء الذين تأثروا بتجارب ظهرت في لبنان، أشبه «بالحلم» لا تعتمد أثناء التشكيل على العقل الواعي، وإنما هي في الأغلب الأعم صورة ترسبت في شعور الشاعر، وهو يبوح بها أثناء عملية الإبداع تبعاً لحالته النفسية دونما مراعاة لإمكانية تلاقيها في واقع الزمان والمكان.

لقد أدرك أغلب الشعراء الشباب بأن الأصل في بناء الصورة الشعرية هو أن تكون تعبيراً عن الحالة النفسية للشاعر أولاً وقبل كل شيء، ينبغي النظر إليها على أنها تمثل المكان النفسي لا المكان المقيس.

«... إن الشاعر في هذه الحالة يشكل الزمان والمكان تشكيلاً نفسياً خاصاً يتفق والحالة الشعورية المسيطرة، إنه يقوم بعملية تكثيف للزمان والمكان، فإذا بالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتشابك. وقد تتداخل في زمانه ومكانه وليس لهذا التكثيف من سبب إلا أن بنية الصورة الشعورية إلى جانب كثافتها لا تجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة»[1].

في ديوان، وحرسني الظل، لأزراج، تجيء الصورة الشعرية تركيبة من الصور والأحداث المتفرقة المتنافرة التي لا تمت إلى مكان أو زمان محدد، فهي تركيبات على طريقة «المونتاج» في السينما، أو هي

(1) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 163.

من ذلك النوع من الصور الذي نراه في الأحلام. ولعل أزراج نفسه كان يعتمد هذه الطريقة من التصوير، فهو كثيراً ما يعبر صراحة عن «الحلم» في جمله الشعرية، بل إن بعض المقاطع يعنونها هكذا «حلم»[1] ليدل على هذه المشاعر التي افتقدها في الواقع، فراح ينشدها في الحلم، فإن الواقع المرير لكثرة إلحاحه عليه جعل لا شعوره ينطبع بهذه المآسي، فكأن الحلم رد فعل نفسي للتعبير عنها. يقول أزراج من قصيدة الهبوط إلى القصبة:

أصير مدينة
ولا شيء يرحمني، لا النعاس، ولا الشجر المرتعش.
يعيش بداخل عيني، يا شجر الحلم أورق
على جبهتي وتألق
كواكب ورد
تشعب على جسدي وشم مقهى
وبحر بعيد
أسير وحيد
. . . ويهرب صوتي
وفي يصير دروباً، صفوف نخيل
فأحلب ضرع المسافات يا وطني القصبة
وآتي إليك
جلست على الطين أنزف جرحي القديم
دخلت إلى مدن الذكريات
تساءلت أين الذي أسكت الأغنيات الوديعة

(1) انظر، وحرسني الظل، ص 80.

بكاؤك أم شاطيء مرتعش
سقطت على ظهر غرناطة الغاربة
مراراً. مراراً.
نما الحزن عشباً على شفتي
رقصت أنا والجنون على الماء، وانطفأ الماء يا مطر الحلم
تساقط، تساقط...[1]

إن الصورة المستخدمة هنا لا يمكن أن تخضع للمنطق، أو العقل. لأن تصورها على الحالة التي قدمها بها الشاعر غير ممكنة واقعياً. فكيف يصير الشاعر مدينة؟ وكيف يتشعب شجر الحلم على جسده وشم مقهى؟ وكيف يهرب صوته منه ثم يصير فيه صفوف نخيل؟ وكيف استطاع أن يحلب ضرع المسافات؟ ويدخل مدن الذكريات؟ وكيف نما الحزن على شفته عشباً؟ وكيف استطاع أن يراقص الجنون على صفحة الماء؟ أم كيف ينطفيء الماء؟ فإن هذه الصورعلى غرابتها إذا نظرنا إليها على حدة، تنعدم أية رابطة بينها.

ولكن الاتجاه الجديد يسعى عمداً «إلى تفتيت الأشياء الواقعة في المكان لكي يفقدها كل تماسكها البنائي الماثل أمامنا ولا يبقي منها إلا على صفاتها».[2]

وهو في عمله هذا يقصد إلى تصوير الحالة النفسية المتوترة والتفاهة التي يقوم عليها واقع الحياة المعاصرة، وكأن الشاعر يستبد به القلق، وتتوتر أعصابه فتصل به حد الهذيان. ذلك ما نستطيع تلمسه من

---

(1) وحرسني الظل، ص 35، 36، 37.
(2) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 129.

خلال توظيف أزراج لهذه المشاهد المتنافرة التي لا يربط بينها أي رباط واقعي، ولا يمكن تصورها إلا في الأحلام، وصور الأحلام لا يربط بينها إلا الخيط النفسي.

إن هذا التيار يشترط في الصورة الشعرية المفاجأة، والدهشة، والتغيير المتعمد في نظام التعبير عن الأشياء. بل إنه يرفض الصور التي ترتبط فيما بينها برباط طبيعي مفهوم. فإن الصور التي تخضع للفهم، والمنطق، والعقل، «تصبح قوة سلبية تحجب عنا الواقع، وتغلق أبوابه دوننا حين تنبع من الربط بين الأطراف أو الأشياء ربطاً طبيعياً..»[1]

وفي «قائمة المغضوب عليهم»[2] نجد أحمد حمدي هو الآخر من المتأثرين بهذه الصور الغريبة، ولا سيما في قصائده التي يعبر فيها عن إحساسه بالملاحقة، والاضطهاد، والقهر، والتعبير عن اعتزازه بإيديولوجيته الأممية المتحررة الثائرة، يقول من قصيدته «قائمة المغضوب عليهم»:

أتدحرج فوق سلالم منزلنا المنخورة
ويدي اليمنى في جيبي الأيسر
ويدي اليسرى غارقة في غابة ثلج
أدخل صخب الشارع
تمتد ضلوعي باحثة
عن جسدي الضائع
في بئر الصمت

---

(1) أدونيس، زمن الشعر، ص 231.

(2) قائمة المغضوب عليهم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، وتجدر الملاحظة بأن جل القصائد المنشورة في هذا الديوان إنما كتبت، قبل 1976.

أتحسس رأسي
المتأرجح
في قائمة المغضوب عليهم
معروقاً يتدلى كثدي عجوز...[1]

ويقول من قصيدته «العنقاء»[2]

أول الشارع، والقهوة، والسوق المحلي.
وحليب المرأة العاقر
في الفم
وفي القلب جراح العانس الأخت.[3]
وأحلام الرفاق الصامدين
كلهم في أول الشارع كانوا
يعرفوني[4]
وتواريخ النبوءات
وصلبان المسيح الميت. الحي.
وقربان الشهيد
كانوا عندي في الحقيبة..[5]

ويقول من قصيدة «مشكلة» أو «القصيدة التجريبية» كما يسميها الشاعر نفسه.

وترسب في ذكرياتي

---

(1) المصدر السابق، ص 55.
(2) المصدر السابق، ص 85.
(3) يلاحظ هنا بأن الشاعر قدم الصفة على الموصوف.
(4) الأصل أن يقول: يعرفونني.
(5) قائمة المغضوب عليهم، ص 85.

عينا عصفور
ينقر في قلبي النور
وها أنا أصارع الدوار
في شراييني يعيش
الحزن والحب
ويمتد الصراخ،
وفي لحظة اللاوجود
وقفت في المونلوج والحياة
وعقرب الساعة في نهاية المطاف
تململ في بطن الأشياء
ليعبر عينيّ العالقتين
بلا أهداب
في قفص الزمن الضائع
فالعالم عبر المجهول
تمخض، حولني مشكلة..[1].

فمن خلال هذه الصور الغريبة نتساءل كيف استطاع أحمد حمدي أن يتدحرج على سلالم بيته المنخورة ويده اليمنى في جيبه الأيسر؟ وكيف امتدت ضلوعه تبحث عن جسده الضائع في بئر الصمت؟ وكيف استطاع أن يجمع في مشهد واحد بين الرفاق والمقهى، والسوق المحلي وحليب المرأة العاقر في الفم؟ وكيف استطاع أن يضم في حقيبته، تواريخ النبوءات، وصلبان المسيح، وقربان الشهيد؟ وكيف وقف في المونولوج والحياة؟ وكيف يعبر عقربا الساعة عينيه العالقتين بلا أهداب؟ وكيف تمخض العالم عبر المجهول ليحوله مشكلة؟!

(1) انفجارات، ص 27.

إن هذه الصور الغريبة(*) لا يمكن بحال أن ينتهي الفهم فيها إلى حقيقة «ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق هذه الصور الشعورية ألا نحكم فيها النظر العقلي، لأن النظر العقلي سيرفضها منذ اللحظة الأولى، ويحول دون إدراك الشعر فيها.»[1]

إن هذا النوع من الصور يمثل في الشعر الجزائري الحديث أقصى ما وصلت إليه الصورة الشعرية من تطرف في الغموض.

إنها تمثل الطرف المقابل للاتجاه الذي تطورت فيه الصورة الشعرية بدأ من الصورة المحددة الواضحة عند شعراء الاتجاه المحافظ التقليدي

والواقع أن الشعر العربي المعاصر، ولا سيما في الاتجاه الجديد (الحر) تأثر في هذا المنحى تأثراً واضحاً بالشعر الغربي، ولا سيما بالشاعر الإنجليزي (إليوت) الذي أحدثت قصيدته (الأرض الخراب) انقلاباً في مفهوم الشعر وأدواته الفنية، فقد استعان في هذه القصيدة «بالحلم» على تحطيم الواقع، قصداً إلى تصوير العالم في صور غير واقعية يثبت من خلالها أسراراً لم تكن لتشع لو بقي عالماً واقعياً «إن تعدد الأنسام والأصوات السحرية في لغته يقربها مما لا يقال، وتجعلها تلتقط موسيقى الحلم التي لا تسمع إلا عن طريق الكلمات المحطمة والصور المشتتة».[2]

إن لجوء الشعراء الشباب إلى مثل هذه الصور لم يطبع بعض هذه

---

* في استطاعة المرء أن يقول أنَّ هذه الرموز كلها تشير إلى الواقع الجزائري في أوائل السبعينات لاسيما الواقع السياسي الذي يراه الشاعر متناقضاً، متعفناً، متردداً بين اليمين واليسار.

(1) د. عز الذين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 164.

(2) انظر، د. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 108.

الأعمال بالغرابة والإبهام فحسب، بل إنه جعلها أشبه ما تكون بأدب اللامعقول والعبث، الذي لا يمكن أن يكون من ورائه أي طائل يذكر، لأن هذه العملية تحتاج إلى ممارسة فنية طويلة لا يكتفي فيها بالتقليد والمحاكاة، فبقدر ما تبدو في ظاهرها أشبه بالهذيان بقدر ما هي في الحقيقة صعبة التحقيق في عمل فني ناضج.

كيف نستسيغ فنياً هذه الصورة «لأزراج» مثلاً:

متى يجلس الغيم خلفي
لأنهي أسباب حزن الشجر
وأبدأ في رسم تفاحة خصرك، البحر بيتي
وكل المرايا
سجون الوجوه الذليلة
يهاجر بحر الظنون
فتبقين بحري
وأكسر كل القيود
وتبقين قيدي
أمعجزة أنت؟
قلد البرق والغيم قبلتنا النائية
فضاعا..[1]

إنه تجميع لصور متباعدة في الزمان والمكان، الغيم يجلس خلف «أزراج» لينهي حزن الشجر، ويبدأ في رسم تفاحة، خصر حبيبته والبحر بيته. وكل المرايا سجون للوجوه الذليلة. إن الشاعر يجعلنا بعمله هذا نرجح بأنه كان يفعل ذلك عن عمد ويلاقي بين هذه الصور بطريقة

---

(1) وحرسني الظل، ص 100.

اعتباطية بدون داع نفسي. مما يجعلنا نفتقد فيها كل أصالة فنية، حتى عندما نخضع لمقياس الذوق وحده، أو حتى عندما نضع في الاعتبار الحالة الشعورية للشاعر. إن صوراً من هذا التشكيل المتنافر لا تثير فينا أي إحساس، سوى الدهشة والاستغراب، وهو ما يرمي إليه أغلب شعراء هذا الاتجاه.

الصورة الرمز

يعد الرمز من أبرز الظواهر الفنية التي تعتمدها التجربة الشعرية في الاتجاه الجديد الحر بصفة خاصة.

وما استخدام الاتجاه الجديد للرمز «ليس إلا وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة».[1]

وقد أدرك الشعراء المعاصرون أكثر من سابقيهم، ما في الرمز من امتلاء، وخصوبة، وما فيه من طاقة في أن يفتح أمام الشاعر والقارىء معاً، فيضاً من الإيحاءات التي لا تنتهي إذا أحسن الشاعر استعماله، فقد تعددت المجالات التي أصبح استخراج الرمز منها ممكناً مما أضفى على العمل الشعري ثراء في إبعاد الصور الشعرية واتجاهاتها «فهو ماثل في الخرافات، والأساطير، والحكايات، والنكات، وكل المأثور الشعبي».[2]

ولعل السبب الأساسي الذي جعل الشعراء المعاصرين يعتمدون الرمز في صورهم وتعابيرهم هو قناعتهم بأن لغة الشعر يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتحديد، والرمز وحده هو الذي يضفي على لغته مسحة من العمق، والشفافية، والإيحاء، ويعين الصورة لئلا تكون

---

(1) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 195.

(2) المصدر السابق، ص 138.

تشابهاً بين شيئين. ففي «الوضوح ملل» كما يقول «ملارميه» أحد زعماء الرمزية، وفي الإشارة معجزة تعبيرية دونها الألفاظ المفسرة، والإشارة ظل لا يفسر ولا يجلى، وإنما يكتفي بالإيحاء، وفي الإيحاء رحابة وانطلاق يدفعان بك إلى الغوص البعيد المقصود إلى المعنى وظله..[1]

انطلاقاً من هذا التصور، فإن الشعر الجزائري المعاصر في اتجاهه الجديد حاول أن يستخدم ضمن أدواته الفنية في بناء الصورة الشعرية الرمز وسيلة، وقد استخدم في سبيل ذلك أنماطاً عديدة من الرمز يمكن حصرها في الرمز اللغوي، والموضوعي، والكلي.

ويبدو من خلال النصوص أن الرمز اللغوي «أو الرمز الذي يتبلور في كلمة واحدة»[2] من أكثر الأنماط استخداماً عند شعرائنا، وهو فيما نحسب من أبسط الأنماط وأقلها إيغالاً في الرمز. وبساطة هذا النمط تظهر في اعتماد الشاعر على المفردة اللغوية واستخدامها استخداماً رامزاً لتدل على معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الدلالتين، وهذا النوع من الرمز لا يختلف كثيراً عن استخدام الشعراء القدامى المجاز اللغوي، لولا ما تحمله هذه الرموز من جدة دلالية لأنها تكون عادة تعبيراً عن واقع يعيشه الشاعر، ووسيلة يهدف الشاعر بواسطتها إلى تصوير مشاعره النفسية.

ذلك ما نلحظه في صور مصطفى الغماري، وعبدالله شريط من شعراء القصيدة العمودية.

---

(1) د. درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972، ص 455. و(مالارميه) شاعر فرنسي ناهض الرومانسية (1842-1898).

(2) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 218.

ويبدو أن طبيعة الرمز اللغوي كانت تتطور مع مراحل الشعر نفسه، فقد كانت تتماشى مع الظروف السياسية، والاجتماعية، والنفسية، لكل مرحلة من مراحل الشعر الجزائري.

ففي مرحلة الثورة التحريرية كان يغلب على الشعراء استخدامهم لهذه الرموز التي توحي بالمقاومة، والنضال، والصراع، أو توحي بالاضطهاد، والظلم، والقهر.

فنجد شعراء المرحلة التحريرية مثلاً، يرمزون إلى الشعب الجزائري المجاهد، بالنسر، والعملاق، والمارد، كما يرمزون إلى الاستعمار بالغول، والأخطبوط، والتنين والتمساح، والأصنام، والفئران، والعنكبوت، والغربان، وبالليل، والظلام، والدببة، والريح، والخفاش، وكل ما من شأنه أن يوحي بالمكر والخداع، والفظاعة والتقزز، والبشاعة والكراهية، بينما نجدهم في الوقت ذاته يرمزون إلى الحرية والانطلاق والمستقبل الواعد، بالقمر، والنور، والفجر، والشعاع، وما إليها من الألفاظ الموحية بالطمأنينة والرضى، والبهجة، والأمل.

وما من شك في أن الرمز اللغوي كان تعبيراً عن المشاعر والأحاسيس التي يرغب الشاعر في الإفصاح عنها، ومن ثم كانت تعبيراً صادقاً عن تطورات الحياة السياسية والاجتماعية التي واكبها الشعراء قبل الثورة وأثناءها وبعدها.

فالرموز اللغوية التي استخدمها محمد الصالح باوية في قصائده التي كتبها في مرحلة التحرير، ليست هي تلك الرموز التي نجدها في قصائده المكتوبة في مرحلة ما بعد الاستقلال.

فقد أصبحت الرموز مستمدة من المعجم الذي يدور حول الأرض والزراعة وما يتصل بها من مثل هذه الألفاظ: الحبة، الغلة، الفأس،

الواحة، النخل، المطر، الطين، الذرة، قطرة الماء، الغيمة، البذرة، المزرعة، الزيتون، التين، السنبلة، الكرمة، الطلع، الشيح.

والحق أن محمد الصالح باوية يعد من أبرز الشعراء الجزائريين، استيعاباً لهذا الأسلوب في قصائده الحديثة، فهو لا يستخدم الرمز اللغوي على أنه مفردات ذات دلالة لغوية محددة، وإنما يستخدمها لما توحي بها من ظلال خاصة «... ومن ثم فهي تساعد على خلق الجو الرمزي الملائم الذي يجعل لهذه المفردات إيحاءات وظلالاً تتجاوز بها معانيها القاموسية لتنقل لنا الإحساس بنوع من الحياة بأسره، واقعه وذكرياته، وتطلعه إلى المستقبل...»[1]

وقد تجسدت ظاهرة استخدام الرمز اللغوي لتعبر عن طبيعة المرحلة التي تمر بها الجزائر بعد الاستقلال، ولا سيما في حملة الإشادة بالثورة الزراعية في أوائل السبعينيات.

فقد ظهر في شعر الشباب تأثر بهذه المرحلة وانسجام معها وترك هذا في صورهم وتعابيرهم أثراً واضحاً.

ولعل الشاعر (حمري بحري) من أبرز الأمثلة التي يمكن أن تساق مثالاً لهذه الظاهرة، فحمري بحري يرتبط بالأرض ارتباطاً مستمراً فلغته الشعرية، وصوره مستمدة أبداً من الجو الريفي، وإن العديد من عناوين قصائده لترمز إلى هذا الإحساس الفياض عنده «السنبلة الحامل»، «ورق الزيتون صار أحمر»، «نداء من عمق بذره»، «ها هو يأتي مطراً»، «لماذا العصافير تنقر كفي»، «المرأة النهر».[2]

---

(1) أغنيات نضالية، ص 17.

(2) انظر، ما ذنب المسمار يا خشبة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 9، 13، 21، 33، 59، 79، 85، 93، 105، 117، 119.

ولا أحسب بأن موقف حمري بحري هذا إلا نابعاً من أعماق نفسه، وتوظيفه لهذه الرموز تعبير عن شخصيته، فهو فلاح قبل أن يكون شاعراً.

يقول حمري بحري مستخدماً هذه الرموز وهو يخاطب أمّه الأرض:

أحبك
كوني غصوناً على شفتي وجفوني
وكوني سنابل قمح.
تباشير صبح
فأنت التي لا تخونين
جرحتك في الصدر مليون مرة
فكنت العطاء
هجرتك مليون مرة
فكنت النداء.
... لأنك أم الجميع
أجلك حقلاً وضيعة
وشمساً على عاتق الرفض
تناضل
تغازل نبض السنابل[1]

إن الرمز اللغوي عند بحري أصبح جزءاً من الصورة النفسية التي يرغب في تجسيدها.

---

(1) المصدر السابق، ص 13-15.

حبك في مفاصلي
حبة قمح،
حبة تين،
حبة خوخ، وبلح.
قريتنا، حبك في مفاصلي
سرب حمام،
قوس قزح[1]

ويعلو نداء حب الوطن والأرض من عمق بذرة حيث يقول:

«أناديك من عمق بذرة
أناديك طينية النهد
بصوت قرانا التي تعشق القمح والطين
بهمس السنابل...»[2]

ولقد ولد التشابه في الإحساس عند الشعراء الشباب في السبعينيات تشابهاً في الصور الرمزية، فجاءت الرموز اللغوية المستخدمة من طرفهم متشابهة الدلالة، إذ هي في الأغلب الأعم تعبير عن مشاعر الحزن، والقلق، والضياع، والضيق، والملل، التي تستبد بمشاعر الشباب عادة، وذلك ما يفسر لنا كثرة ورود أمثال هذه الرموز: في شعر أزراج عمر، ورزاقي، وأحمد حمدي، وحمري بحري، وزتيلي، وغيرهم، فهم يلتقون على هذه الألفاظ التي كثر ورودها في الشعر العربي المعاصر ولا سيما في القصيدة الحرة. من مثل: المنفى،

(1) المصدر السابق، ص 95.
(2) المصدر السابق، ص 117.

السفر، الاغتراب، الدروب، جواز السفر، محطات الوداع، تأشيرة الدخول، تأشيرة الخروج، شيخ القبيلة، جارية القصر، الهجرة، الموانيء الشراع، الشرطي، الدركي، الجمارك، عقارب الساعة...

وتقابل هذه الجملة من الرموز رموز أخرى تدل على التطلع إلى الحرية، والانطلاق، وتعبر عن الرفض، والغضب، والتمرد وهي دلالات نفسية نستطيع تلمسها من خلال أمثال هذه الرموز: الصغار، الأطفال، السنابل، العصافير، الورد، الفجر، النور، الدفء، البيادر، المطر، الشهداء، المخاض، الميلاد، الشرفة، الأحلام، الشمس، الياسمين، النخيل...

إن الإحساس المشترك جعل هؤلاء الشعراء يستخدمون بعض هذه الرموز استخداماً يكاد يكون نسخاً مكرورة في بعض الأحيان مما جعل الرمز يفقد شفافيته وإيحاءه، وجدته، فلفظة المدينة مثلاً، أصبحت ترمز عندهم إلى الزيف والنفاق، والملل، والاختناق، وترمز إلى الحياة المادية الصرف التي تتجرد من كل معاني الإنسانية، فلا حياة فيها إلا للقوي، القوي جاهاً، والقوي مادة، والقوي نفوذاً. وفي هذا المعنى يقول حمري بحري:

لأن مدينتنا تعشق الله في ثوب سارق
وتغتال عاشق.
أسافر في الشرفات الحزينة
ضوءاً ونسمة
لأني فقير، فقير، فقير.!
وصوتي، صغير، صغير، صغير!.[1]

---

(1) المصدر السابق، ص 91.

وتتجلى هذه الظاهرة في ديوان عبد العالي رزاقي، «الحب في درجة الصفر». بكيفية لافتة للنظر، فإن رموزه في هذا الصدد توحي برغبة جامحة «في الخروج من المدينة»[1]

. . . حينما كنت أجوب الشارع التائه في لجة زيف.[2]
. . . أمزق زيف المدينة أجتاح قيدي، وحتفي.[3]
. . . ودخلت في صلب المدينة عارياً[4]
. . . فجميعنا لا يعشق التجوال والإبحار إلا . .
في المدينة وهي ترحل في عيون الأصدقاء . .[5]
. . . أجمل ما في المدينة مقبرة الشهداء . . .[6]

وهكذا يغدو كل ما له علاقة بالمدن مثل الشوارع، والواجهات، والشرطة، والدرك، في عيني رزاقي مصدراً للشعور بهذه الأحاسيس، ورمزاً من رموز القلق، والاضطهاد. فيقول:

. . . سافرت كل الشوارع في دمي، أكلت حذائي . .[7]
. . . وأكتب أسماء من قتلوني، ومن صلبوا جنبي في
الشوارع باسم دم الشهداء . .[8]
. . . وحدي أشق شوارع المنفى، وأرحل في المسافة وهي تحترف

---

(1) عنوان قصيدة طويلة، انظر، الحب في درجة الصفر، ص 51.
(2) الحب في درجة الصفر، ص 33.
(3) المصدر السابق، ص 51.
(4) المصدر السابق، ص 75.
(5) المصدر السابق، ص 80.
(6) المصدر السابق، ص 83.
(7) الحب في درجة الصفر، ص 69.
(8) المصدر السابق، ص 32.

التسكع في دمي . .[1]

ويصبح هذا الإحساس قاسماً مشتركاً بين الشعراء الشباب، فأغلبهم يحسون بالاغتراب في المدينة يحملون صلبانهم فوق ظهورهم، ويشعرون بملاحقة الشرطة ورجال الدرك لهم. وهم ذلك يعتبرون أنفسهم منفيين دوماً.

والواقع أن هذه الظاهرة، التي هي سمة من سمات الشعر الجزائري الشاب في الاتجاه الجديد، لا يمكن أن تكون تعبيراً صادقاً دائماً، بل نراها، في بعض الأحيان سمة مفتعلة متكلفة ولعلها جاءت هؤلاء الشعراء من خلال ما قرأوه من شعر عربي مشرقي. فهي فيما نحسب تقليد أكثر منها تعبير عن واقع معاش.

« . . . وثمة حقيقية تقول أن أكثر شعرائنا الإنسانيين الواقعيين منهم والميتافيزيقين، يهيمون بالقرية، ويذمون المدينة، معبرين بذلك عن سخطهم على المدينة النغل، وعلى الحضارة الآلية التي تمسخ الإنسان، أي أنهم يعبرون عن جانب من المأساة الإنسانية في المجتمعات الاستغلالية وبالخصوص في المجتمع الصناعي أو الآخذ بالتصنيع . . . »[2]

وثمة ظاهرة رمزية أخرى يتفق حولها الشعراء الجزائريون وهي استخدام رمز المرأة معادلاً موضوعياً للوطن.

ففي كل الدواوين الشعرية يلحظ الدارس هذه الظاهرة بارزة للعيان، ولا يقتصر هذا على الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر، وإنما

---

(1) المصدر السابق، ص 45.

(2) د. جليل كمال الدين، الشعر العربي الحديث وروح العصر، ص 317.

نجدها أيضاً عند شعراء القصيدة العمودية، والعجيب في الأمر أن هذا الاختيار موجود عند الشاعرات أيضاً، ففي ديوان على مرفأ الأيام، لأحلام مستغانمي، يطالعنا هذا الاستخدام أكثر من مرة.

وشعراء القصيدة الجديدة لا يستخدمون رمز المرأة كما يستخدمه شعراء القصيدة التقليدية باستعمال ضمير المؤنث في مخاطبة الوطن، وإنما هم يصفون الوطن بكل الصفات التي لا يمكن أن تتصف بها سوى المرأة، بل يذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك، حين يستخدمون من الصفات ويوظفون من الأفعال ما لا يوصف أو يستخدم إلا مع الأنثى. فيذكرون الاتصال الجسدي، والمضاجعة، والمعانقة والتقبيل وما أشبه مما يصعب معه أحياناً الجزم بأن الشاعر إنما يعني بشعره وطنه، لا خليلته. فرزاقي مثلاً، يوغل في إسقاط رمز المرأة على الوطن إلى حدود بعيدة، فنجده في كثير من قصائده يمزج بين حب الوطن، وحبه للمحبوبة ويتحد هذا الحب ليصبح المحبوب الوطن والمحبوبة معاً، وهو يستخدم هذا الرمز بطريقة مكثفة تترك للقارىء لذة التذوق والكشف، ولكن الإيغال في التكثيف توقع الشاعر أحياناً في استخدام بعض الصفات والأفعال التي ينبو عنها الذوق السليم. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى[1].

ويتجلى رمز المرأة الدال على الوطن بشكل لافت للنظر في ديوان «ما ذنب المسمار يا خشبة» ولكن الوطن عند حمري بحري امرأة تمثل دور الأم الحانية الرحيمة، ودور الحبيبة التي يفنى الشاعر في غرامها.

ففي قصيدة «حبيبتي تتعرى» يستخدم الشاعر رمز المحبوبة وهو

---

(1) انظر، الحب في درجة الصفر، الصفحات: 18، 23، 31، 32، 35، 42، 45، 51، 58، 64، 69، 113، 116، 129، 138، 140.

يقصد الوطن، ولكنه يوظف في السياق كل ما يمكن معه جعل صورة الوطن بعيدة عن مخيلة المتلقي، حين يوظف الصفات والعناصر التي لا يمكن في العالم الحسي الواقعي أن تكون لغير المرأة. يقول مثلاً:

من مخاض الرفض
من عشق الحجارة،
يكبر النهد
يضيق الخصر
غصناً وإشارة
فأراها تتعرى
أتعرى
نهدها يكبر يزداد استدارة
تولد الرؤيا بعيداً
داخل الذات إشارة
وأراها تتمادى، أتمادى،
لهب يجتاح ذاتي
وأغني
باحثاً عن كلماتي
عن محارة
يكبر الحب رسوماً وعبارة... [1]

وإذا جاز أن نفسر اختيار الشعراء رمز المرأة فنياً بما يجدونه ولا شك من تدفق عاطفي، وميل طبيعي وهم يتحدثون عن المرأة الأم، أو

---

(1) ما ذنب المسمار يا خشبة، ص 59، وانظر أيضاً، الصفحات: 73، 83، 97، 101، 113، 117.

الحبيبة، فإن رزاقي يقدم لنا سبباً موضوعياً حاضراً في شعوره وفي تصوره أن الوطن الحقيقي هو كل ما يمت بصلة إلى هذه الكلمة. الإنسان، والأرض، والحياة، والثورة، وذلك ما يدفعه لأن يطلق رمز «رشيدة» على الوطن والثورة، ويتحول هو إلى «سندباد» يعمل المستحيل في سبيل إرضائها[1].

. . . هل الحب في وطني امرأة
أم هو الزمن المستحيل
ومن ستكون رشيدة والسندباد
يقولون كانت تعلم أطفال قريتنا
كيف يحترفون دفاعاً عن المرأة، الرجل،
الوطن، الانتماء، وكيف تصير الفؤوس
خناجر ضد الغزاة
وأزعم أن رشيدة والسندباد وذاكرة البحر. .
. . . والسفن المبحرات مع الريح والكلمات التي. .
تستحيل رصاصاً، توحدت الآن في الزمن المستحيل. . .[2]
. . . أيها السادة
لا أعشق غير امرأة واحدة
أقبل الموت على أقدامها. . والشهداء[3]

والواقع أن استخدام رمز المرأة دلالة على الوطن، ليس جديداً في الشعر الجزائري الحديث، فقد كان استخداماً معروفاً عند الشعراء

---

(1) انظر، قصيدة، عودة السندباد، الحب في درجة الصفر، ص 131.
(2) الحب في درجة الصفر، ص 134.
(3) المصدر السابق، ص 136.

المحافظين، والوجدانيين معاً، استخدموه تحت الظروف الاستعمارية المعروفة، ولكن الفرق بين استخدام جيل الإحياء، واستخدام جيل الاستقلال واضح من ناحيته الفنية، فإن أولئك الشعراء كانوا لا يتمادون في رمزيتهم إلى هذا الحد الذي يجعل المتلقي محتاراً لا يتبين الدلالة المقصودة من الرمز، أهي تنصب على الوطن حقاً؟ أم أن المراد بها امرأة بعينها، ولا يمكن أن يفصل السياق في الوقوف على الحقيقة في أغلب الحالات، لأن السياق نفسه قد يجيء في بعض القصائد جريئاً موغلاً في الرمزية، بحيث يضفي على الوطن كل الصفات التي تختص بها المرأة وحدها ولا يمكن إلا أن تكون من مميزاتها وحدها، كأن يصور الشاعر نفسه وهو يمارس مع الوطن ما يمارسه مع المرأة من علاقة جنسية.

ومن أنماط الرمز المستخدمة عند الشعراء الجزائريين في هذا الاتجاه استخدامهم الأعلام ـ شخوصاً وأمكنة ـ رموزاً يعبرون بها عن حالات نفسية خاصة قد تكون أعلاماً معروفة بشهرتها التاريخية، وقد تكون حديثة الاستعمال كلية لم يرد لها ذكر إلا على لسان الشعراء الجزائريين، مثل بعض الأعلام الجزائرية المحلية من أسماء بعض المدن والأماكن التي كان لها تاريخ نضالي ضد الاستعمار، أو أسماء الشهداء الذين كان لهم في الثورة التحريرية مجد وخلود.

ومهما يكن من أمر جدة هؤلاء الأعلام أو قدمهم، فإن الشعراء كانوا يحاولون دائماً أن يكوّنوا رموزاً تتماشى مع الحالة النفسية والشعورية التي يرغبون في التعبير عنها.

ولعل من أبرز ما يلحظ في هذا الصدد الميل الظاهر من طرف بعض الشعراء الشباب إلى استخدام بعض الأعلام العالميين ولا سيما الشخصيات الإنسانية المعروفة بنضالها ضد الظلم والطغيان، ويكثر هذا

الاستخدام عند الشعراء الذين يحملون أفكاراً تقدمية مثل عبد العالي رزاقي، وأحمد حمدي. فإن هذين الشاعرين يبدوان شديدي الإعجاب بمثل شخصية الشاعر الإسباني «لوركا»[1] والشاعر الأمريكي «بابلو نيرودا»[2] والشاعر التركي «ناظم حكمت»[3].

ولعل عبد العالي رزاقي من أكثر الشعراء الجزائريين الشباب استخداماً لهذه الرموز، وهو أكثر ميلاً إلى الشخصيات التي عرف تاريخها بالرفض، والثورة، والتمرد، ومقاومة الظلم والفساد، فيكثر في تضاعيف شعره ذكر «الشنفرى»، وأبي ذر الغفاري، ولوركا، وابن بركة، وتشي جيفارا، وكابرال الينذي، والحلاج، والخوارج[4].

وإذا كان الحديث متعلقاً ببعض الطغاة من الحكام المعاصرين راحوا يرمزون لها بشخصيات عرفت في التاريخ بالجور والظلم والطغيان، من أمثال الحجاج، ومعاوية[5]، وقد وردت كلمة «التتار»[6] في هذا الشعر كثيراً يرمزون بها إلى الاستعمار، والتوحش، والهمجية، وما في معناها، ويرمزون إلى الشخص المغرور الذي يبدد قواه فيما لا

---

(1) انظر أحمد حمدي، انفجارات، ص 25، وعبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، ص 95.

(2) أحمد حمدي، قائمة المغضوب عليهم، ص 97.

(3) انظر أحمد حمدي، انفجارات، ص 24.

(4) انظر الحب في درجة الصفر، الصفحات، 83، 91، 98، 109، 111، 112، 119، 120.

(5) انظر: الحب في درجة الصفر، ص 119، وص 131.

(6) انظر: وحرسني الظل، ص 27، أيضاً، انفجارات، ص 15. أيضاً، على مرفأ الأيام، ص 9، و 67.

طائل تحته «بدون كيشوت»[1] في حين يكون رمز «دون جوان»[2] و «أبو نواس»[3] للشخص المتعهر المنحل.

ويغدو قسُّ بن ساعدة[4]، وعكاظ[5] رمزاً للمواقف التي لا تتجاوز الخطب الرنانة والجدال العقيم.

على أن استخدام الشعراء الشباب لهذه الرموز لا يمكن اعتباره أمراً جديداً كل الجدة لأن هذا التوظيف أمر شائع في الشعر العربي المعاصر، وهذا ما جعل هذه الرموز تفقد الأصالة والابتكار من جهة، وتفقد المفاجأة والدهشة من جهة أخرى.

غير أنه تجدر الملاحظة هنا بأن بعض الشعراء الذين كانوا يتطلعون إلى التجديد والتميز، حاولوا أن يطعموا شعرهم ببعض الرموز التي يمكن أن نعتبرها جزائرية، لأنها مستخرجة من البيئة والواقع الجزائريين، كاستعمال بعضهم لبعض الاسماء التي ارتبطت بأمجاد ثورة التحرير، مثل أسماء الشهداء المشهورين، فنجدهم يذكرون من حين لآخر ابن مهيدي، وديدوش مراد، أو أسماء بعض الأماكن ذات الإيحاء الثوري مثل «ساحة الشهداء» وساحة «أول ماي»، «والقصبة»، كما جاء عند عبد العالي رزاقي مثلاً حيث يقول:

وقولي لمن يتسكع من «ساحة الشهداء»

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 93.

(2) المصدر السابق، ص 77.

(3) المصدر السابق، ص 92.

(4) المصدر السابق، ص 119.

(5) المصدر السابق، ص 123، أيضاً، على مرفأ الأيام، ص 58.
وانظر أيضاً، زتيلي، فصول الحب والتحول (مخطوط) ص 18.

«لأول ماي»
قراناً كبيرة.
وأكبر منها، قلوب الأحبة إذ تتعانق فيها وجوه «الرفاق»[1]

إن رمز «ساحة الشهداء»، و «ساحة أول ماي» قد تحول هنا من دلالته المعروفة التي تعني مكانين معينين في العاصمة، إلى دلالة جديدة عميقة تحمل معنى النضال، والثورة، والجهاد، والاستشهاد، والعمل الدائب في سبيل مصلحة المجموع. والسياق الذي استعمله عبد العالي رزاقي في الأبيات السابقة يدل على ذلك، فهو ينكر على أولئك الكسالى المتسكعين، اعتمادهم على الأمجاد الغابرة التي صنعها الشهداء فلاحين، وعمالاً، بينما الأرض الجزائرية تناديهم ليشمروا عن ساعد الجد لتشييد جزائر الاستقلال. وفي المعنى ذاته نجد محمد زتيلي يقول:

تعايشني غربة لا تطاق
يمزقني اليأس، والحزن في ساحة الشهداء
يقاتلني الواقفون.
يخاصمني الصامتون
أعوذ بكم أيها الشهداء
أحييكم أيها الفقراء
وألعنكم كل صبح أيا أيها الأمراء.
لأن الذين أمامي في «ساحة الشهداء»

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 57، وانظر أيضاً، الصفحات: 17، 31، 57، 46، 115، 124 . وانظر أيضاً، انفجارات، ص 46. أيضاً، فصول الحب والتحول، ص 14، 42، 60.

مصادرة كل أورقاهم، والبطاقات، والأغنيات التي عشقوها..

ونجد بعض الشعراء الشباب يميلون إلى استخدام بعض الرموز المحلية الخاصة التي تكاد تكون لاصقة بهم وحدهم، إذ لا يمكن للمرء أن يجد فيها الوجدان الجماعي النابض، لأنها ترتبط بذات الشاعر أو بذكرى من ذكرياته.

ومن حق الشاعر أن يستخدم أمثال هذه الرموز الخاصة ذات. الدلالة النفسية العميقة، ولكن الرمز إذا جاء على هذه الصفة فقد حراراته، ولم يضمن تجاوب المتلقي معه، لأنه يكون في حاجة إلى معرفة أبعاده التي لا يعرفها سوى الشاعر.

وفي ديوان أزراج عمر، وحرسني الظل، نجد العديد من هذه الرموز ذات الدلالة الشخصية الخاصة، مثل، صليحة، وتيزي رشيد، وأزراج، ووائل، واللوتس، إلى آخره.

* * *

ومن الأنماط التي استخدمها الشعراء في هذا الاتجاه، نمط نحسبه من أجود الأنواع إيغالاً في الرمز، وأكثرها دلالة على البراعة الفنية، ذلك هو النمط الذي تتحول فيه القصيدة أو المقطوعة كلها إلى رمز من بدايتها إلى نهايتها، بل إن التجربة فيها تبنى أساساً على الرمز دون أن يلجأ الشاعر إلى الإفصاح عن الدلالة المقصودة منه وبهذه الطريقة يسمح للمتلقي بلذة الكشف، والتذوق، هذا النمط الذي يطلق عليه النقاد أحياناً الرمز الكلي، أو القناع.

وقد استخدم هذا النمط من طرف العديد من الشعراء الشباب ووفق بعضهم في استخدامه، وأصبح ظاهرة لافتة للنظر عند بعضهم.

وأحسب أن الشاعرة أحلام مستغانمي، قد استخدمت هذا النمط

في العديد من قصائد ديوانها «على مرفأ الأيام» ففي «بكائية على قبر امرىء القيس»[1] رمز إلى الواقع العربي بعد نكسة 1967، وفي «صلاة إلى الأديلوز»[2] رمز إلى الحرية التي تتعطش إليها الشعوب المضطهدة، وفي «اعترافات متهم»[3] رمز إلى الشعوب الخاضعة للاستكانة والذل تحت سيطرة الحكم الملكي الاستبدادي. وفي «هواة المصارعة»[4] رمز إلى الاضطهاد الذي يعانيه الأدباء والكتاب العرب من طرف بعض الحكام المستبدين وفي «العصافير تعود للسماء»[5] تصوير لمشاعر الحزن والأسى التي تستبد بالشاعرة من خلال وصفها لعصفورة بائسة أنهكها الطيران تطاوحت بها العواصف.

تقول أحلام مستغانمي في قصيدة «بكائية على قبر امرىء القيس»:

لا سيف في اليمن
لا فارساً تأتي به مراكب الزمن
والعم، والأخوال، والجيران..
... تحولوا غلمان.
قم، إنني،
يا أيها الأمير، من عصور
أبعث في المدافن
وأجمع السراب في المداخن

---

(1) على مرفأ الأيام، ص 73.
(2) المصدر السابق، ص 49.
(3) على مرفأ الأيام، ص 107.
(4) المصدر السابق، ص 91.
(5) المصدر السابق، ص 55.

أسأل كل جيفة

أين بنو أسد؟

لا نبض في قلوبنا

أين بنو أسد؟

أتيتكم أسأل عن أحد

لكن فرعون هنا

لا يمنح الحياة للرجال

يا ضيعة الرجال

يا ضيعة الرجال، يا رجال.

قم أيها الأمير

فعندما تحركت عواطف الجيران

والقيصر البطل.

قد هزه التذكار والحنين

أقسم أن يهدي لنا

أحدث ما قد حيك من حلل...[1]

إن مستغانمي، تصور هنا، من خلال قصة امرىء القيس وذهابه إلى قيصر الروم ليعينه على أن يأخذ بالثأر لأبيه، صورة رمزية للواقع العربي المؤلم بعد نكسة 1967.

إن آمرأ القيس هنا يشبه القادة العرب الذين راحوا يبحثون عن الحل خارج أوطانهم. وذلك حين راحوا يستجدون السلاح ويطلبون التأييد من الدول الغربية والشرقية، عوض أن يبحثوا عن الحل داخل ذواتهم وذوات شعوبهم، وذلك ما فعله امروء القيس حين لجأ إلى قيصر

(1) المصدر السابق، ص 73-75.

الروم، ولم يلجأ إلى قبيلة كندة أو غيرها من قبائل العرب.

إن آمرأ القيس يمثل أصدق تمثيل ضياعنا وعودة وعينا، ولكن بعد فوات الأوان، كما يشهد بذلك موقفه حين قال «اليوم خمر وغداً أمر».

ويبدو ذكاء الشاعرة من خلال استخدامها لكلمة «بنو أسد» التي لها دلالة خاصة، ولعلها تريد أن تعيد إلى الأذهان من خلالها قصة «الأسد الورقي».

وموقف قيصر الروم من امرىء القيس لا يختلف أيضاً عن موقف هذه الدول التي تزعم أنها تعيننا بالسلاح الذي نستخدمه ضد بعضنا البعض، أي لا فرق بينه والحالة هذه، وبين الحلة المسمومة التي أهداها قيصر الروم إلى امرىء القيس والتي كان بها حتفه.

من الواضح الجلي تمكن الشاعرة هنا من استخدام الرمز بطريقة موفقة حيث استطاعت أن تسقط حالة امرىء القيس على أحوالنا بكل ملابساتها بدون أن تذكر لا من قريب ولا من بعيد من أنها تقصد الواقع العربي، وذلك ما أضفى على قصيدتها نوعاً من الروعة، وجعلها لوحة حية نابضة، وجعلت بعض الدارسين ينوه بها[1].

كما نجد هذا النمط من الرمز في قصيدة «عودة السندباد» لعبد العالي رزاقي حيث بدت شخصية السندباد الأسطورية مختفية تماماً عندما أبدلها الشاعر بشخصيته هو وقد وفق في تجربته تلك توفيقاً معتبراً.

ونحسب أن هذا النمط من الرمز هو أقرب الأنماط إلى المتطلبات

(1) انظر تعليق، شراد عبود شلتاغ على هذه القصيدة، في حركة الشعر الحر في الجزائر، دراسة لنيل شهادة دبلوم الدراسات المعمقة من جامعة وهران (1977-1978)، ص 139.

الفنية للعمل الشعري، لأن المطلوب من الشاعر المستلهم للرموز القديمة «هو أن يستلهم تلك الرموز لتصبح خلفية للموقف الشعوري الذي يرغب الشاعر في التعبير عنه أي يجب أن يكون تعامل الشاعر مع الرمز القديم تعاملاً استيحائياً كما يفعل الشعراء الأصلاء من مثل (إليوت) وغيره. . .»[1]

وفي ختام دراسة الصورة الشعرية وتوظيفها للرمز نودّ أن نلاحظ ما يلي:

أولاً: الجدير بالملاحظة هو اقتصار الشعراء الجزائريين على استخدام الرموز الأجنبية والعربية، واعتمادهم الذي كاد يكون كلياً على ما يجدونه في القصيدة العربية الحديثة، ولا سيما عند بعض الشعراء الكبار في المشرق العربي من أمثال السياب، والبياتي، وعبد الصبور، ودرويش، وأدونيس، ونزار قباني.

فهم لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن رموز جديدة يستقونها من البنية المحلية تراثاً وتاريخاً مع أن التراث والتاريخ الجزائريين مليئان بما يمكن أن يثري تجاربهم بالرموز والأساطير. ويضفي على أعمالهم طابعاً يتسم بالأصالة والابتكار والجدة.

وكان يكفي أن يتخذوا من الثورة الجزائرية معيناً ثراً يفيض عليهم الرموز والصور ذات الدلالة الثورية الإنسانية العميقة، مما لا شك فيه أن الثورة الجزائرية بعظمتها استطاعت أن تتحول في أعين الشعراء العرب إلى ما يشبه الأسطورة، فكان كل ما يتعلق بهذه الثورة ينطبع عندهم بهذا الطابع. فيلاحظ «أن شعراء عرباً من أقطار مختلفة استخدموا

---

(1) انظر، الدكتور عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 214.

بعض الأعلام، والأماكن الجزائرية استخداماً رمزياً عظيم الدلالة، أكثر مما استخدمها الشعراء الجزائريون أنفسهم مثل، الأوراس، وهران، جميلة بوحيرد، مالك حداد. . .»[1]

فنجد بدر شاكر السياب يعمم لفظة «وهران» على كل المدن العربية ويتخذها رمزاً لها تعظيماً لما يحمله هذا الاسم من معاني الثورة فهناك «وهران» الثائرة، وهنا «وهران» التي لا تثور كما جاء ذلك وهو يخاطب بغداد التي لا تثور على طغاتها حيث يقول:

«آه لوهران التي لا تثور»[2]

وهذا عبد الوهاب البياتي يقول بأنه حاول من خلال رموزه التي ذكر منها مالك حداد، أن يقدم صورة البطل النموذجي في هذا العصر. . .[3] وقد استطاع الشاعر العربي المعاصر أن يجعل من شخصية جميلة بوحيرد شخصية أسطورية ترمز إلى الفداء، والتحدي، والصمود، وقد وقف أمامها جل الشعراء العرب المعاصرين وكتبوا عنها القصائد المطولة. « حتى لم تعد جميلة مجرد مناضلة وطنية عرفتها ثورة الجزائر، بل صارت رمزاً للنضال الإنساني في سبيل التحرر. . .»[4].

---

(1) شراد عبود شلتاغ، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 141.

(2) انظر، بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مجلة الآداب، ع 9، سبتمبر 1956، ص 74. وانظر: جميل الجبوري، في تعليق له على القصيدة: في ع 28 (أوت ـ سبتمبر) 1975، ص 85.

وتقول الدكتور سلمى خضراء الجيوسي تعليقاً على هذا البيت: «إني أعد الشحن العاطفي الموجود في هذا البيت الأخير من أروع ما ختمت به قصيدة عربية معاصرة، إن لم يكن أروعها. انظر الآداب، ع 10، (أكتوبر 1956)، ص 80.

(3) شراد عبود شلتاغ، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 141.

(4) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 218.

وأحسب أن هذا الموقف من الشعراء الجزائريين الشباب، تصور غير سليم للتجربة الشعرية، فهم كانوا يتصورون أو على الأقل أغلبيتهم، بأن ورود بعض الاسماء العالمية الشهيرة، كلوركا، وناظم حكمت، وبابلو نيرودا، يكفي وحده لأن يسم أعمالهم بالطابع الإنساني التقدمي، ويترك لدى القراىء انطباعاً عن الثقافة الواسعة التي يتمتعون بها.

وأحسب أيضاً أن عقدة نفسية ما جعلتهم يأنفون من كل ما هو محلي أو قديم، وكأن طموحاتهم الكبيرة لم يكن يرضيها الوقوف عند الحدود الداخلية للوطن.

ولعل هذا التصور الخاطيء من طرف هؤلاء الشباب، هو الذي دفع بعضهم إلى مواجهة هذه الظاهرة بالوقوف ضدها موقفاً متطرفاً حين راح يتساءل «لماذا يوظف الشعراء عندنا أبو ذر الغفاري كرمز، مع أن في الجزائر تراث بالإمكان توظيفه» ويعتقد هذا الشاب بأن هذا الموقف دليل على غياب الوعي الإيديولوجي لدى الشعراء الجزائريين[1].

ومن الواضح خطر هذا التطرف الناتج عن حماسة، وعدم تبصر، لأن الفصل بين التراث الإسلامي العربي، والتراث الجزائري موقف لا يخلو من تصور غير سليم لمفهوم التراث، فإن الوعي الإيديولوجي لا يعني الانغلاق على كل ما هو محلي، دون التفتح على الآفاق الواسعة.

والمفروض ألا ننظر إلى الرمز في التجربة الشعرية من خلال هذا المنظار الضيق، منطلقين من اعتبارات إيديولوجية، أو دينية.

إن المنطلق في الشعر يجب أن يكون فنياً قبل كل شيء، كأن

---

(1) محمد هشام، آمال، ع 48، 1982، ص 88.

نظر إلى الرمز الدال على الشخصيات، أن تحمل هذه الشخصيات معنى وطنياً أو قومياً أو إنسانياً، فإنه لا مجال لاتخاذ رمز من شخصية مغمورة، أو أسطورة معقدة غير معروفة، لأننا والحالة هذه لا نضمن تفاعل المتلقي، كما نضطر في حالة استخدام الرمز المعقد إلى التفسير والشرح وهو عكس المراد الذي يوظف له الرمز في التجربة الشعرية.

ثانياً: إن الشعراء الجزائريين ليسوا على درجة واحدة فنياً في استخدام الرمز، فإن بعضهم لم يتمرسوا على هذا النوع من التصوير تمرساً ناجحاً، إذ نراهم يستخدمونه استخداماً سطحياً ساذجاً حين يحاولون بطريقة أو بأخرى الإتيان بالمعادل الموضوعي للرمز، وهو أمر يعري الرمز من فنيته، ومن سحر إيحاءاته، وقد يكون للتجريب تعليل لذلك.

ففي مجموعة حمري بحري «أغنية للزمن الآتي» تتجلى هذه الظاهرة، مما جعل بعض الدارسين من الشعراء الشباب أنفسهم يذهب إلى أن الرمز في هذه المجموعة سطحي «لأنه يعطي صوره الشعرية معادلاً معنوياً، ويعطي للرمز معادلاً موضوعياً»[1].

ونجد هذه الظاهرة في مجموعة أزراج عمر أيضاً «وحرسني الظل». فإن أغلب رموزه سطحية لا تعدو أن تكون تصويراً لمشهد لا أكثر ولا أقل، أو هي كما قال أحد الدارسين «لا تتجاوز الزخرفة للقصيدة»[2].

وقد نجد عند الشاعر الواحد ارتفاعاً فنياً في استخدام الرمز في

---

(1) انظر نقداً لهذه المجموعة، في مجلة آمال، ع (49-50)، (1982)، ص 82.
(2) انظر نقداً لمجموعة، وحرسني الظل، آمال، ع 48، (1982)، ص 82.

بعض أعماله ونجد له انخفاضاً في بعضها الآخر، ففي ديوان عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، نلحظ هذه الظاهرة، حيث نجد بعض القصائد ترتقي إلى درجة موفقة من استغلال الرمز فنياً. ونجد في الوقت ذاته قصائد أخرى لا تتوفر على هذه الفنية في شيء، لأن الشاعر يلجأ أحياناً إلى تفسير رموزه تفسيراً مباشراً.

فشتان بين الدرجة الفنية التي نجدها في قصيدته «مقاطع من قصيدة الدم[1]»، و «لكي أحبك أكثر»[2] حيث يترك الفرصة للمتلقي ليبحث بنفسه عن معنى الرمز، مما يضاعف من قيمتها الجمالية والفنية، وبين قصيدته «الحب، الوطن، الغربة، حيث يصرح باسم محبوبته» هكذا:

«أحبها.
وسوف أبقى دائماً أحبها
وغارقاً في حبها، جزائر»[3].

أو كأن يقول:

... عيناك هذا الليل
والنجم المسافر في ثناياه، أنا..[4]

فإن هذا الشرح أفقد الرمز طعمه الفني، فأضحى كلاماً سطحياً مباشراً. ومهما يكن من أمر نجاح هذه التجارب أو إخفاقها، فإنها تدل

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 31.
(2) المصدر السابق، ص 45.
(3) المصدر السابق، ص 23.
(4) المصدر السابق، ص 14.

على ثقافة الشعراء التي بدأت تتفتح على أبواب المعرفة، دون الانغلاق على النفس، كما تدل على وعي بالأدوات الفنية. وفي دور التجريب يكون النجاح والإخفاق أمراً طبيعياً.

توظيف الأسطورة والتراث

تعتبر الأسطورة، والخرافة، من أهم مظاهر الشعر المعاصر، فقد تفطن الشعراء المعاصرون إلى هذا المعين الزاخر بالرمز، المليء بالإيحاء.

وقد اهتمت بعض مدارس النقد الغربي بالأساطير الشعبية، ودعت النقاد لدراستها، وقررت بأنه «لا بد من أن يرتبط الشعر بالأسطورة، فهي الرمز الذي يجسد البشرية»[1].

«. . . ذلك لأن الذي يتكلم بالصور البدائية ـ فيما يقول يونج ـ إنما يتكلم بألف لسان، ويرفع الفكرة التي يعبر عنها فوق مستوى الشيء الوقتي العابر، ويضعها في مستوى ما هو أبدي خالد، ويجعل ما يبدو أنه تعبير فردي، تعبيراً جماعياً. . .»[2].

ويبدو أن الظروف العالمية المعاصرة لم تعد تجد في المنهجين السري والعقلي وسيلة كافية لتفهم كل المتناقضات التي تجعل الحياة كومة من الأخلاط العجيبة الممزقة، وكأن الإنسان المعاصر قد صار يواجه الحياة مرة أخرى بنفس الوجه الذي رآها في البداية، يوم بدت له لغزاً، وسراً رهيباً. . .[3]

وقد تأثر عدد من شعرائنا العرب المعاصرين بهذه النظرة تحت

---

(1) د. إحسان عباس، فن الشعر، ص 201.

(2) (3) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، بتصرف، ص 224.

إلحاح متطلبات عصر تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح، فلم يكن أمام الشاعر المعاصر إلا أن يعود إلى الأساطير والخرافات. . . التي ما تزال تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد. . [1]

وبما أن أغلب رواد الشعر الجديد من أمثال السياب، والبياتي، وحجازي، وعبد الصبور، قد تأثروا من قريب أو من بعيد بشعر (إليوت) - الذي يعد عند النقاد - «من أبرز الشعراء الذين طبقوا المنهج الأسطوري نظرياً وعملياً»[2] فإنه كان من الطبيعي أن يستفيدوا من هذا المنهج هم الآخرون في أعمالهم الشعرية. وقد وجدنا من بين النقاد الجزائريين من التفت إلى هذا المنهج الأسطوري منذ وقت مبكر، ودعا إلى استخدامه في الشعر، والأدب.

فإن محمد الحاج الناصر قد استقبل ديوان شفيق معلوف «عبقر اثنى عشر نشيدا» استقبالاً طيباً، ولفت نظر الأدباء الجزائريين إلى ما يحتوي عليه هذا الديوان من عناية بالأسطورة التي يعدها «من أبرز مظاهر النهضة العلمية المتحررة المطلقة من انحلال التزمت الديني والارستقراطية الفكرية . . »[3].

وهو يراها ظاهرة تدعو إلى الاطمئنان وإلى أنّ النهضة العربية قد أخذت تستقر على سوق ثابتة، بعد أن أخذت تستلهم الينابيع الصافية الأولى للروح الصريحة العربية، من خلال رجعة بعض الأدباء إلى

---

(1) بدر شاكر السياب، أخبار وقضايا، مجلة شعر، ع 3، السنة الأولى، ص 3.
(2) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 230.
(3) البصائر، ع 162، (1951/7/2).

الأسطورة العربية، يجمعون أشتاتها، ويكشفون أسرارها، وقد طال عليها الأمد حتى كادت تنسى تحت أنقاض التعصب الممقوت الناشيء، حسب رأي الكاتب، عن سوء فهم لروح الدين[1]. وقد تفطن الشعراء الجزائريون منذ وقت مبكر أيضاً إلى ما في الأسطورة من قيم فكرية وفنية، فنظموا قصائد يستلهمون فيها الأساطير العربية، واليونانية.

فنجد عبدالله شريط يكتب قصيدة مطولة في سنة 1949 يستلهم فيها أسطورة (شهرزاد مع شهريار)[2].

ونجد الطاهر بوشوشي يكتب قصيدة عن المثال اليوناني (بجماليون) يصف فيها معاناة الفنان بين الروح والمادة، والمثال والواقع. وفي السنة نفسها والشهر عينه ينشر أبو القاسم سعد الله، قصيدة له تحت عنوان، المروحة «أو أسطورة الاحتلال»[3] يستغل فيها الحادثة التاريخية التي اتخذها المستعمرون ذريعة لاحتلال الجزائر. غير أن هذه الأعمال لم تتسم بالنضج الفني، لأن أصحابها كانوا في دور التجريب.

وقد تناول قصيدة أبي القاسم سعد الله بعض النقاد، مبينين ما فيها من ضعف فني.

وقال عنها «علي الحلي»، بأنها «محملة بأشياء كثيرة متضادة بالألفاظ والأحاسيس المترفة، والارتعاشات الناعمة المنسرحة، والتعابير الجاهزة، وأنها تتسم بالطفح الفكري، والجو الخطابي». وأن عنصر

---

(1) المصدر السابق.

(2) انظر، شهرزاد، الرماد، ص 114.

(3) انظر، الآداب، ع 5، (مايو1956)، ص 58، وانظر، ثائر وحب، ص 17.

القصة خلو من عملية الخلق الفني العميق، وموشى بالسبك التفاعيلي الناقل للحكاية من إطار النثر، إلى إطار التفعيلات...»[1].

وهي عند هنري صعب الخوري «.. باهتة الصور في أماكن ومشرقة في أماكن أخرى.. لأن القران اللفظي والبناء على طريقة الشعر الحر لم يستكمل عدته بعد عند الشاعر...»[2]

ونحسب أن محمد الصالح باوية كان أكثر تمثلاً للمنهج الأسطوري. في هذه المرحلة، فقد استخدم الأسطورة الشعبية في قصيدته «في الواحة شيء»[3] استخداماً موفقاً يحس القارىء فيه نبض الحياة الجزائرية المحلية المستمدة من الأسطورة الشعبية، ومحاولة باوية هذه سواء في هذه القصيدة أم في غيرها من قصائده الأخيرة، أضفت على شعره نوعاً من التميز والخصوصية وطبعته بطابع محلي خاص، إذ يحس المتلقي بأن هذا الشعر قريب منه ومن نفسه.

... ومن البديهي، أن استعمال الأسطورة في الشعر هو تقرب من الشاعر نحو المشاركة الشعبية، فكل شعب له في أساطيره، وقصصه، قوة موحدة وتراث يتناقله الأبناء عن الآباء[4].

«وفي الواحة شيء» قصيدة يمتزج فيها الواقع بالأسطورة والماضي بالمستقبل، يهديها باوية لصديقه البطل الشهيد البشير بن

---

(1) انظر، علي الحلي، المروحة بين الشكل والمضمون، الآداب، ع 8، أغسطس، 1956، ص 58.

(2) انظر، هنري صعب الخوري، الآداب، ع 6، يونيو، 1956. ص 67.
وانظر رد سعدالله، في الآداب، ع 7، يوليو، 1956، ص 58.

(3) انظر، أغنيات نضالية، ص 95. وانظر، المصدر السابق، ص 81.

(4) سلمى خضراء الجيوسي، الآداب، ع 4، (أفريل 1958)، ص 51.

خليل، ليطمئنه، بأن دم الشهداء لم يذهب هدراً لأن الجزائر الجديدة تحاول في جد أن تبني مستقبلها، وأن هذه الإرادة لدى أبنائها قوية رغم الظروف الصعبة، إن إرادتهم لا بد وأن تتحقق كما تحققت آمال العاشقين في الأسطورة التي ترويها منطقة «المغيّر»[1] تلك الأسطورة التي تقول «بأن عاشقين منعتهما الظروف الاجتماعية من الزواج فخرجا ذات ليلة خفية من قرية «المغيّر» ثم وجدا ميتين، ومعهما أغنية شعبية تخلد وفاءهما، ودفنا هناك حيث وجدا، ونبتت فوقهما نخلتان، والنخلتان توجدان حتى اليوم...»[2]

يقول باوية:

أنهي إليك
... هوى يقتحم الأسوار
يبني شاطيء الأشواق... دهراً
في بقايا نخلتين
أغنية ساهرة الرمح
من يوم اللقاح
يوم تغنى في سماء الواحة الخضراء
طير وصباح
وصادني ما صادها
ما صادها مرض الهوى
مرض الهوى ما لو دواء
من حب الريم المغنج[3]

---

(1) المغير: مسقط رأس الشاعر وباوية وهي تقع بين بسكرة وتقرت جنوب الجزائر.
(2) أغنيات نضالية، (بتصرف) ص 101. الهامش.
(3) هذه مقطوعة من الأغنية الشعبية المشار إليها. انظر المصدر السابق، ص 100.

وقد برز المنهج الأسطوري في الشعر الجزائري الحديث في الشعر الجديد (الحر) ولا سيما في السبعينيات على يد بعض الشباب أمثال عبد العالي رزاقي، وأحمد حمدي، وأحلام مستغانمي، وغيرهم. واستخدموا الأساطير الشعبية المستخرجة من قصص ألف ليلة وليلة مثل قصة شهرزاد، وشهريار، وقصة السندباد البحري.

ويبدو أن قصة السندباد البحري قد استهوت العديد من هؤلاء الشعراء إذ وردت في أشعارهم بكثرة لافتة للنظر، ولعل شخصية «السندباد» بطابعها المعروف بالاغتراب الدائم، والتجوال المستمر، وحب المغامرة، والبحث عن الجديد، ورفض الواقع الراكد الثابت، هي التي أغرتهم، واستمالت أفئدتهم فراحوا يبنون عليها قصائدهم، وكأنهم وجدوا في هذه الشخصية ما يشبه نزوعهم عادة إلى كل ما هو جديد، وتطلعهم الدائم إلى الكشف، والمغامرة، والتمرد.

ولا نستبعد أن يكون ذلك تأثراً بالشعر العربي المعاصر، فقد عرف شعر السياب، والبياتي، وعبد الصبور، باستخدام أسطورة «السندباد» بل إن هذا الاستخدام أصبح ظاهرة من ظواهر الشعر العربي المعاصر فيما يقرره الدكتور عز الدين إسماعيل: «وشخصية السندباد، قد ظفرت باهتمام معظم الشعراء المعاصرين إن لم نقل كلهم، ويكفي أن تفتح أي ديوان جديد حتى يواجهك «السندباد» في قصيدة منه أو أكثر، وكم فجر الشعراء في هذه الشخصية الشعبية الفنية، من دلالات، لقد تصور كل شاعر في وقت من الأوقات، أنه هو السندباد»[1]

وفي الشعر الجزائري المعاصر، نلحظ بأن هذا الاعجاب قد دفع كلاً من عبد العالي رزاقي، وأحمد حمدي إلى اتخاذ شخصية

---

(1) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 35.

«السندباد» خلفية فنية للعديد من قصائدهم، وأسقطوه على أنفسهم بطريقة إيحائية معبرة.

فإن حب «رزاقي» للجزائر حوله «سندباداً» دائم التجوال والسفر، باحثاً في ضنى أبدي عن حبيبته الجزائر، هذه الجزائر التي يريدها جديدة دوماً تساير العصر، ولا تلتفت إلى الماضي.

لا ينبغي أن تهتفي باسمي
فقلبي لم يعد يرتاح للماضي
تعبت من الحكايات القديمة.
كان حبك رحلتي الأولى
وكنت «السندباد»[1]

ويغدو السندباد عند رزاقي الرمز للثورة المتجددة، الشخصية التي تشقى ليسعد الوطن، وتضنى ليهنأ الشعب وتقطع الآفاق مبحرة لتعود باللؤلؤ والمحار.

... أنا المستحيل الذي يعشق الموت في مقلتيك
أحاول أن أشعر الآن بالانتماء إليك
فأخجل حين أراك
على صدر «أيوب» نائمة
بينما «السندباد» يجر إلى المقصلة...[2]

أما أحمد حمدي، فيجد لنفسه شبيهاً في شخصية السندباد، فهو غريب في البحار[3]، تائه المركب، قلاعه مشرعة في ضباب لا أفق

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 14. وانظر الصفحات الآتية: 131، 133، 136، 137، 140، 141.

(2) المصدر السابق، ص 140.

(3) انظر، الغريب في البحار، انفجارات، ص 50.

له، وهو ضائع في «صمت المخاض» وفي احمرار الشمس.

وإلى جانب الاستفادة من الأسطورة العربية، حاول بعض الشعراء الاستفادة من الأسطورة اليونانية، قد يكون هذا نتيجة لثقافة متفتحة على التراث الإنساني العالمي، وقد يكون نتيجة لتقليد التيار الجديد دون تعمق أو وعي.

فقد تكرر استخدام أسطورة «سيزيف حامل الصخرة» عند أبي القاسم خمار، ورزاقي، وحمري بحري، وعمر بوالدهان.

ولكن كل واحد من هؤلاء الشعراء استغلها استغلالاً يتلاءم مع موضوعه، ويتماشى مع موقفه النفسي.

ففي قصيدة «اللعنة الحمراء» لأبي القاسم خمار، يصور سيزيف الذي تصوره الأسطورة اليونانية مذعناً لقدره تحت وطأة الصخرة التي تؤوده، يصوره خمار بطريقة أخرى إنه يتصوره رافضاً لهذا الواقع متمرداً عليه، وبذلك يمزق هذه الصورة التي طالما تعلقت بالأذهان عن سيزيف الراضي بقدره، ذلك لأنه يرمز بسيزيف اليوناني إلى سيزيف فيتنامي، يرفض رفع الصخرة الأمريكية الإمبريالية ويتمرد على الآلهة الجدد الذين يريدون تسخيره لمطامعهم.

لن يرفع سيزيف الصخرة
لن تلمع في سهم ريشه
أشباح الهندي الأحمر
ذكرى مرة
تتفجر. . . [1]

---

(1) انظر، أوراق، ص 34. وقد ترجمت هذه القصيدة إلى اللغة المقدونية، وألقيت في مهرجان الشعر العالمي بيوغوسلافيا في أوت من سنة 1977.

أما عبد العالي رزاقي، فيرمز بسيزيف إلى واقع الشعوب المضطهدة الخاضعة للقهر، والضياع، والحرمان، وهو يتماشى مع ما تصوره الأسطورة اليونانية وذلك حيث يقول:

... حكمت آلهة الزيف
أن أحمل صخرة «سيزيف»
أن أحمل طوعاً أو كرهاً
تأشيرة منفى..[1]

وهو عنده أيضاً يرمز إلى إنسان القرن العشرين الذي فرض عليه أن يكدح ليل نهار في سبيل لقمة العيش.

... فرحت أغني مع الفقراء لغربتنا وطن
سوف يصلب في القلب كالرعد بين ثنايا الغيوم.
و «سيزيف» يصعد... يهبط
في شفتيه ينام نشيد قديم
يا هابط الجبل،
فكر في صعودك
يا صاعد الجبل،
فكر في نزولك...[2]

أما سيزيف عند خمري بحري[3] وعمر بو الدهان[4] فيغدو رمزاً للرفض والتمرد لا للهزيمة والذل. وذلك حيث يستخدمانه معادلاً

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 98.
(2) المصدر السابق، ص 105.
(3) ما ذنب المسمار يا خشبة، ض 103.
(4) عمر بو الدهان، ثورة غراكوس في الحقول الشمالية، الشعب الأسبوعي، ع 22، (1973/5/5) ص 19.

موضوعياً للفلاح الجزائري الذي رفض الواقع الذي فرضه عليه المعمرون والاستعماريون.

هذا التصور هو الذي جعل حمري بحري يعتقد بأن «سنيزيف» الجزائري لم يمت على الرغم من خشونة عيشه «يأكل خبزاً يابساً». وعلى الرغم من شقائه الذي دام سنين طويلة وهو «يصعد درباً، ينزل درباً».

لأنه استطاع أن يبقى حياً في نزيف الحجر» وظل كذلك إلى يومنا هذا.

... بين الصعود والنزول
يحلم بالحب وأشياء كثيرة
يزف للفصول
صورة حقل عاشق
يرضع ثدي المطر...[1]

وسيزيف، قد يتحول رمزاً لكل إنسان ثائر على الظلم في أية بقعة من بقاع الأرض الفسيحة.

سيزيف في كل مكان
سيزيف في كل مكان
يبحث عن إنسان
يحلم بالريح التي تهز أوراق المطر[2]

أما أسطورة «أوديب» اليوناني الذي ضاجع أمه، فيكون معادلاً

---

(1) ما ذنب المسمار يا خشبة، ص 104.
(2) المصدر السابق، ص 27.

موضوعياً لواقع الإنسان العربي الضائع الذي يمزقه الألم النفسي، والمتسبب في ضياعه هم الحكام الفاسدون المغرورون الذين يقاتلون طواحين الهواء على طريقة «دون كيشوت الإسباني». وهكذا نلحظ بأن الشعراء الشباب بصفة خاصة حاولوا التفتح على الثقافة العربية الإنسانية العالمية، بوجه عام، وحاولوا أن يستخدموا هذا التراث من الأساطير المتنوعة في شعرهم، فوظفوا في ذلك عنترة العبسي، وشهرزاد، وأوديب، ودون كيشوت، ودون جوان، وسيزيف، وكليوبترا، وأبو نواس. وغيرهم..

وأحياناً يجيء هذا التوظيف بطريقة مكثفة مكتظة لا تعتمد الصورة فيها على أسطورة واحدة بعينها، وإنما تجيء حشداً من صور متتابعة، ومزيجاً من أساطير عربية وغربية، قديمة وحديثة، حسبما جاء ذلك في هذه المقطوعة لرزاقي مثلاً:

... كل المقاهي، والشوارع، والحوانيت التي يغتال فيها الأغنياء بيادر الفقراء.

باتت «لدون جوان»
«أوديب» ضاجع أمه
وأنا وأنت نبيعها عذراء
يا وجهي عيون الآن تسرقنا
وعنترة يموت ويولد
ويزف للمنفى مع اللواط واللقطاء[1]

توظيف التراث الديني

وإلى جانب توظيف الأسطورة العربية والأجنبية، حاول الشعراء في

---

(1) انظر، الحب في درجة الصفر، ص 77

هذا الاتجاه، توظيف التراث الديني أيضاً، ونعني بالتراث الديني هنا القرآن الكريم، الذي كان معيناً زاخراً غنياً بالدلالات الإنسانية والفنية.

ويدخل قصص الأنبياء المستمد من القرآن الكريم في هذا الإطار الذي كان يضفي على الصورة الشعرية طابعاً من الحيوية والأصالة. لأن هذا القصص الخالد في ذاكرة الأمة العربية والإسلامية ما يزال حيّاً نابضاً محتفظاً بحرارته.

على أن هذا الاستخدام ليس جديداً بالنسبة للشعر الجزائري، فقد رأينا في الفصول السابقة كيف كان قصص القرآن مصدراً هاماً من مصادر الصورة الشعرية لدى المحافظين والوجدانيين سواء أكان ذلك في جيل الإحياء أم جيل الثورة.

غير أن الذي يبقى فارقاً بين هذا الاتجاه الجديد، والاتجاهين السابقين، هو الطريقة، والأسلوب، فنجد أبا القاسم سعد الله يوظف قصة أبينا آدم وأمنا حواء توظيفاً رمزياً، في قصيدة سياسية يرمز من خلالها إلى موقف أحرار فرنسا، حين استنكروا جرائم حكومتهم في الجزائر سنة 1956.

وسعد الله لم يكتف في هذه القصيدة بالآدمية التي تعم كل الناس دون فارق في الجنس أو اللون، وإنما ضمن قصيدته تلك حديث الرسولﷺ الذي يقول فيه «لا فضل لعربي على عجمي، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى، كلكم لآدم، وآدم من تراب».

... إننا إذ ننثر الحب القديم
ونغني لحن حواء الطريد
وأبينا العاشق الإنسان ذي القلب السليب.
ننشد التحرير رمزاً للشعوب.

والسلام الأبيض المعطاء دنيا في القلوب
ونريد البيض والسود سواء في الحياة[1]

وقد تجيء الصورة مزيجاً فنياً تلتقي فيه أحداث التاريخ الحديث، وقصص القرآن، والأسطورة اليونانية، والعربية. كما جاء ذلك في قصيدة «اللعنة الحمراء» لأبي القاسم خمار، ومن هذه القصيدة الطويلة نقتبس هذه المقطوعة التي وظف فيها خمار قصة سيدنا سليمان عليه السلام مع بلقيس، والهدهد. كما رواها القرآن الكريم، وهو يرمز من خلالها إلى اندحار الإمبريالية الأمريكية في فيتنام، ويرمز إلى شخصية «كولمبس» مكتشف أمريكا، بالهدهد الذي كشف لسيدنا سليمان عن أخبار بلقيس وملكة سبأ. ويرمز إلى الإمبرياليين الإميركيين والمستعمرين ببني إسرائيل الذين تاهوا في الأرض جزاء عصيانهم لنبيهم موسى عليه السلام. يقول خمار:

الهدهد كولمبس ضاع
كالبومة، هام بلاَ عودة
خلف الأطلال
ما أبعدكم عن عرش سبأ
بلقيس لم تسأل غرباء
قوماً في التيه بغير نبيء[2]

ومن الواضح هنا بأن الشاعر لا يضع في اعتباره الحدود المعروفة الزمانية والمكانية كما ترويها الأحداث التاريخية، وقصص القرآن، فإن الأحداث التاريخية لم ترو عن لقاء بين كولمبس والهدهد، كما لم تلتق بلقيس

---

(1) ثائر وحب، ص 76.
(2) أوراق، ص 35.

بني إسرائيل التائهين في سيناء، وهذه التقنية من متطلبات الصورة الشعرية الحديثة التي من خصائصها عدم الخضوع للواقع التاريخي إنما يكون الخضوع فيها للموقف النفسي الذي يرغب الشاعر في تجسيده من خلال رموزه.

والجدير بالملاحظة هو أن الشعراء الشباب ليسوا في درجة واحدة من تمثل هذا التراث الديني والاستفادة منه، وأغلبهم كان أميل إلى الأسطورة، والتراث الشعبي، على أن هذه الملاحظة لا تنفي وجود بعض الشعراء الذين كانوا يحاولون تطعيم صورهم الشعرية بقصص القرآن الكريم من حين لآخر.

ونحسب أن أبرز شاعر في هذا الاتجاه استطاع الاستفادة من القصص القرآني، هو عبد العالي رزاقي الذي استخدم في أعماله الشعرية، قصة قابيل وهابيل[1]، وقصة سيدنا نوح[2]، وقصة سيدنا يوسف[3]، وقصة سيدنا أيوب[4].

فقد رمز من خلال قصة سيدنا يوسف، مثلاً، وتفسيره لحلم السجين، إلى المصير المؤلم الذي ينتظر كل مناضل عربي في سجون الحكام الطغاة.

... وهذي الخطوط على الكف
محتمل أن تصير على القلب أغنية

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص 85.
(2) المصدر السابق، ص 18.
(3) المصدر السابق، ص 105، 121، 131.
(4) المصدر السابق، ص 140.

باسم يوسف، وهو يفسر حلم سجينين عاشا معاً
واحد منهما، سوف يغتاله الموت في الليلة المقبلة
وآخر يفرج عنه، في السنة القادمة. . .[1]

كما يلاحظ أن توظيف التراث أو القصص القرآني غالباً ما يجيء في شكل ما يطلق عليه أحياناً الصورة الإشارية. أي قد يستخدم الشاعر الرمز إشارة عابرة دون أن يعمد إلى ذكر بعض التفاصيل المتعلقة بهذه القصة أو تلك، وإنما يعتمد غالباً على ثقافة المتلقي وذكائه. فيشار في موطن الصبر إلى سيدنا أيوب. ويشار في موطن غلبة الحق في النهاية إلى سيدنا يونس وخروجه من بطن الحوت. كما جاء ذلك في قول أحمد حمدي:

. . . يخرج يونس السجين من بطن الحوت

فجأة ينتحر السكوت:

أحبك أن الوجد يملأ خاطري — وعيناك في دنياي فيض مشاعر
تماديت في البعد الضبابي فانحنت — أماني أغصاناً بدون أزاهر
فامضغ صبري. . مات أيوب بالأسى — وأقرع سني، يا شقا كل صابر[1]

أو كما يرمز «رزاقي» من خلال الإشارة إلى «أيوب» إلى الشعب الصابر الذي لا يثور على الحكام الجورة، وهو يشاهد أحراره يعدمون ظلماً. ويكتفي بهذه الإشارة التي تحمل فيها الكلمة شحنة ذات دلالات بعيدة؛

أحاول أن أشعر الآن بالانتهاء إليك

---

(1) المصدر السابق، ص 121.

(2) قائمة المغضوب عليهم، ص 8، وانظر أيضاً، انفجارات، ص 49.

فأخجل حين أراك

على صدر «أيوب» نائمة

بينما السندباد، يجر إلى المقصلة"[1]

وقد يلفت نظر الدارس استخدام الشعراء الشباب لبعض القصص المستمدة أساساً من غير القرآن، ولا سيما محنة الصليب وفكرة الفداء، والخطيئة، يستخدمونها كرمز لصراع الإنسان المعاصر، وعذابه، وغربته، وفدائه.

ونحسب أن شعراءنا آنجروا إلى هذا الاستخدام تقليداً منهم للشعراء المشارقة مسلمين ومسيحيين، الذين ترد في أشعارهم أمثال هذه الرموز بكثرة، ولعلهم كانوا يستخدمون ذلك دون وعي بإيحاءاتها الدينية. إذ نلحظ ورودها حتى عند بعض الشعراء الشباب المتحمسين للإسلام.

وخلاصة القول:

لعل أهم مظهر من مظاهر التطور الذي حققته الصورة الشعرية على يد الشعراء الشباب في هذا الاتجاه، هو توجه الشعراء إلى الاستفادة من الثقافات العالمية، وعدم الاقتصار على التراث العربي الإسلامي وحده، ومن هنا تعددت مصادر التصوير عندهم، فنجدهم يستخدمون القرآن الكريم، والأمثال العربية، والمواقف التاريخية عربية كانت أو إنسانية، والمرويات الشعبية.

ولقد كان الشعراء الجزائريون المعاصرون مثل غيرهم من الشعراء العرب على دراية بهذا الاستخدام الذي لم يجيء عفواً أو تقليداً عند الكثير من الشعراء، وإنما مرده إلى ثقافة نقدية وشعرية جعلتهم على دراية

---

(2) الحب في درجة الصفر، ص 140.

بمتطلبات التصوير الشعري في القصيدة الحديثة، فهم يدركون تمام الإدراك بأن الشعر الجيد يجب أن يكون مطعماً بثقافة واسعة، لا تقف بالشاعر عند حدود التراث العربي الإسلامي، وإنما يجب أن تتعداه لتشمل التراث الإنساني كله، ومن ثم فهم لا يرون فرقاً بين توظيف شخصيات حديثة مثل بابلو نيرودا، وناظم حكمت، ولوركا، والمهدي بن بركة، وبين أية شخصية عربية أخرى، ولا سيما إذا كانت تقدمية الفكر ثائرة على الظلم، كأبي ذر الغفاري، والحلاج، وعلي بن محمد زعيم ثورة الزنج، وحمدان بن قرمط، زعيم ثورة القرامطة، إدراكاً منهم كما يقول عبد العالي رزاقي «بأن هذه الشخصيات تشكل تراثاً عالمياً لا بد من الاستفادة منه»[1].

وبعد أن استعرضنا الصورة الشعرية في مراحلها التي مرت بها، وتطوراتها بين الاتجاهات الثلاثة يمكن أن نلخص ذلك في العناصر التالية:

أولاً: إن الشعر الجزائري في كل مراحله لم يستطع التخلي عن طابع اللغة المباشرة إلى لغة شاعرية إيحائية تعتمد الصورة أساساً، وقد تفاوت هذا الاستخدام تفاوتاً ملحوظاً بين الاتجاه التقليدي، والاتجاه الوجداني، والاتجاه الجديد.

فقد ظل عنصر التصوير في العمل الشعري عند المحافظين التقليديين ضعيفاً، محدود الخيال، سطحي المعالجة. وظل مرتبطاً بالصورة القديمة التي تعتمد الأساليب البيانية مما جعله يتصف ببعض الصفات السلبية كالجفاف، والشكلية، والابتذال، كما اعتمد في استقاء الصورة على المصادر التراثية من قرآن، وحديث، وأمثال، وقصص وتاريخ.

ثانياً: إن الشعراء الوجدانيين المتأثرين بالرومانسية إلى حد، كانوا

---

(1) الشعب، ع (1980/2/24).

أكثر اهتماماً بعنصر التصوير في تجاربهم، وقد وفق كثير منهم إلى مزج مشاعرهم الذاتية بالصورة الشعرية فأكسبها ذلك نبضاً وحياة، وارتفع بها في بعض الأحيان خيال مجنح، كما أشاع الحركة فيها استخدام الأدوات الفنية المساعدة على ذلك كالأفعال وغيرها.

ثالثاً: إن الشعراء الذين اتجهوا إلى شعر التفعيلة كانوا أكثر وعياً من الاتجاهات الأخرى على استخدام تقنيات التصوير في القصيدة الحديثة، فكانت اللغة الشعرية أساس أعمالهم، وقد وفقوا في غالب هذه الأعمال إلى استخدام الوسائل التي تساعدهم على ذلك مثل الرمز، والإيحاء، والحوار، والإحالات التاريخية، والمرويات الشعبية، والتراثية، وغيرها.

وقد سجلوا بهذا الاستخدام تطوراً ملحوظاً في الصورة الشعرية، ولا سيما استخدامهم للرمز والأسطورة وهو أمر لم يكن معروفاً من قبل، غير أن استخدامهم للرمز لم يكن ناضجاً ولا قوياً في جميع هذه الأعمال، بل لا أظنني مبالغاً إن قلت أنه قلما كان موفقاً لأن أغلبية هؤلاء الشعراء لم يتعدوا في الغالب الرمز اللغوي بطرَيقة مسطحة، لم يحاولوا التعبير عن المشاعر والعواطف باستخدام ما يعرف عنه النقاد «المعادل الموضوعي» إلا نادراً. ولجأ بعض آخر إلى استخدام الرمز بطريقة موغلة في الرمزية متطرفة في الدلالة كما وسمها بالغموض، ففقدت الصورة بذلك شفافيتها، وباتت عند بعضهم تهويمات لا طائل تحتها. كما أن أغلبية الشعراء لم يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن رموز جديدة يستخرجونها من البيئة الجزائرية والتراث، مع أن في هذه البيئة، وهذا التراث ما يمكن أن يثري تجاربهم، ويضفي عليها طابع الأصالة.

ومع ذلك فإن إخفاق هذه التجارب أو نجاحها دليل على المحاولة المستمرة، والتطور من جيل إلى آخر، واتجاه إلى اتجاه.

الفصل الرابع

البنية العامة وتطورها

1 ـ الوحدة الموضوعية والعضوية.

2 ـ النبرة الخطابية.

3 ـ الصياغة اللفظية.

4 ـ بنية الشعر الجديد وظاهرة الغموض.

البنية الشعرية وتطورها

1 ـ الوحدة الموضوعية والعضوية:

حاولنا في الفصول السابقة من البحث أن نتناول بالدراسة والتقييم العناصر الهامة للعمل الشعري وكيف تطورت في الشعر الجزائري الحديث، وهي التشكيل الموسيقي، واللغة الشعرية، والصورة الشعرية، وهي كلها ـ كما لا يخفى ـ عناصر تكوّن في مجموعها ما يمكن أن نطلق عليه البنية العامة للقصيدة الشعرية، ولكنا رأينا إفراد هذا الفصل للحديث عن معمارية القصيدة وتطورها من حيث وحدتها العضوية أو تفككها، وصياغتها اللفظية، وأسلوبها الذي انتهجته مستخدمة الأسلوب الخطابي، أو القصصي، أوالحوار، والوقوف على مدى استخدام الشعراء الجزائريين المعاصرين للتقنيات الشعرية الجديدة من مونولوج، ودراما، وملصقات، وغيرها مما هو معروف في القصيدة الشعرية الجديدة.

ولنبدأ بخصائص البنية العامة وأهم ظواهرها في القصيدة ذات الاتجاه التقليدي المحافظ.

قد يكون من أهم الظواهر التي تلفت النظر في الشعر الجزائري الحديث، ولا سيما قبل ظهور شعر التفعيلة، تمسك الشعراء الشديد بالبنية التقليدية للقصيدة العربية، فقد ظل بناؤها عندهم في الأغلب الأعم، مبنياً على وحدة البيت، وظلوا متأثرين خطى نموذج القصيدة القديمة التي

ينصب مجهود الشاعر فيها على كل بيت على حدة، فكان البيت الشعري تركيزاً لفكرة يريد الشاعر أن يعبر عنها، أو لصورة يحاول أن يجسدها، أو لرأي في الحياة أو الناس يرغب في إبرازه والإفصاح عنه في أوجز عبارة.

إذ لم يزل النموذج القديم حياً في ذاكرة «الشاعر الإحيائي» معتبراً بيت القصيد هو المحور الذي يجب أن يستقطب منه المجهـود الفني والفكري، مما جعل البناء العام للقصيدة نظماً لأبيات مفككة يكاد كل بيت فيها يستقل بنفسه ويكون مع سابقه أو لاحقه خطوطاً أفقية يسهل على المرء أن يغيرها من مكانها الذي وضعت فيه دون أن يصيب ذلك خلل في البناء أو تشويش في الأفكار أو تمزق في الصورة.

ومرد هذا يعود إلى تصور أساسي للتجربة الشعرية نفسها. فإن أغلب الشعراء الجزائريين ولا سيما قبل الاتصال بالحركة الرومانسية، كانوا ما يزالون ينهجون نهج القصيدة التقليدية نظماً، ويأخذون بمعيار النقد القديم نظرية.

وقد ساعد على الأخذ بهذه النظرية، والسير على هذا النهج طبيعة الموضوعات الشعرية الإصلاحية ذات الطابع الوعظي والحكمي وهي موضوعات تتطلب، عادة، العبارة الوجيزة، والفكرة المركزة، وإلا فقدت أهم شرط يجب توفره في شعر الحكمة، والمثل الذي يفترض فيه أن يكون جارياً على الألسنة يسهل حفظه وروايته لا كعمل بنائي متكامل متنامي، ولكن على أساس أنه أبيات مستقلة متفردة وهذا جرياً على المفهوم القديم للبيت الفرد.

هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن صلة الشعراء الجزائريين المتأثرين بشعر مدرسة الإحياء إلى حد بعيد، ظلوا يترسمون خـطى القصيدة الإحيائية عند شوقي، وحافظ، والرصافي، وغيرهم، وذلك أمر

لم يؤهلهم للاستفادة من دعوات التجديد التي دعت إليها جماعة الديوان، والتي كانت من أهم معالم التجديد فيها، دعوتها الواعية إلى الوحدة العضوية في العمل الشعري.

فعلى الرغم من ريادة الشاعر خليل مطران ونماذجه الناجحة في هذا المجال، وعلى الرغم من جهود العقاد وجماعة الديوان، التي كانت تقيم تجديدها على ما استقر في أنفس أصحابها من منهج القصيدة الغربية، فإن مفهوم الشعراء الجزائريين لبناء القصيدة ظل قعيد النموذج الكلاسيكي القديم لا يكاد يحيد عنه.

فلا نجد من الكتاب الجزائريين من أشار إلى هذه القضية في كتاباته النقدية، وليس ثمة من شعراء جيل الإحياء من حاول أن يوفر لعمله الشعري ما يمكن أن يكون عملاً فنياً، وتفاعلاً لتجربة حية يربط بين أبياتها خيط نفسي وشعوري واحد يكون في النهاية عملاً نامياً له بداية معينة، ونهاية معينة.

والواقع قد يكون من الصعب أن نطالب الشعراء بتوفر الوحدة العضوية في أعمالهم في هذه الفترة المبكرة، لأن الوحدة العضوية غير وحدة الموضوع[1] ولأن توفر الوحدة العضوية قد نفتقده حتى في كثير من الأعمال المعاصرة.

على أن المتتبع للشعر الجزائري الحديث يلحظ في بناء القصيدة الإصلاحية تطوراً ملموساً بالقياس إلى القصيدة قبل بداية الحركة الإصلاحية، فثمة فرق واضح بين بنية القصيدة المكتوبة قبل الاتصال بالحركة الإحيائية، والقصيدة التي كتبت بعدها. فقد كانت القصيدة آنئذ

---

(1) انظر، د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، الصفحات: 215-218.

نموذجاً للقصائد العربية القديمة من حيث تنوع موضوعاتها وتنافر أغراضها، فنلحظ في القصيدة الواحدة، غزلاً، ومدحاً، وشكوى، واستعطافاً، وحنيناً إلى آخر هذه الأغراض المتباينة.

ولعل من الإنصاف والموضوعية، أن نفرق في دراستنا بين وحدة الغرض، ووحدة الموضوع، فالغرض حسبما يخيل إليّ أشمل من الموضوع. فقد يكون الغرض إصلاحاً فتشمل القصيدة على عدة موضوعات يمكن أن يشملها إطار واحد أو غرض واحد هو الإصلاح. وذلك ما تمتاز به القصيدة في عهد الإحياء أو الإصلاح، في حين نلحظ في القصيدة المتبعة لنهج القصيدة الجاهلية أو العباسية تعدداً في الأغراض فنجد، الغزل، والمدح، والشكوى، والاستعطاف، في قصيدة واحدة.

والذي نريد الوصول إليه هو أنه من الإنصاف أن نذكر بأن أغلب القصائد الإصلاحية ولو كانت تقليدية في منهجها العام، فإن أصحابها كانوا يلتزمون في الأغلب الأعم وحدة في الموضوع، ومن السهل على الدارس أن يلحظ كيف أصبح الشعراء يتخلون عن هذا القفز والخلط والتشويش الذي هو من سمات شعر ما قبل عصر النهضة حين كان الشاعر لا يتحرج من أن يقدم في القصيدة الواحدة عدة أغراض فقد يفتتح القصيدة بالغزل، ثم يصف الطبيعة، ثم ينتقل إلى المدح أو التهنئة، وقد يختم القصيدة بالشكوى والاستعطاف، إلى آخر هذه المواقف النفسية المتنافرة التي لا يسلكها خيط شعوري واحد.

ولعل حرص الشعراء الإصلاحيين على وضع عناوين محددة لقصائدهم تعبير عن رغبتهم في توفير هذه الوحدة الموضوعية بعد أن كان الشعراء قبلهم ينشرون قصائدهم وهي غفل من أي عنوان اتباعاً لهذا المنهج القديم الذي كان يسمي القصائد بحروف الروي فيها، فهي بائية إن كان رويها باء، أو هي حائية أو دالية، إلى آخره.

ويذهب الدكتور عز الدين إسماعيل إلى أن شوقي ومدرسته. . . قد أفادت من نقد مدرسة الديوان فأصبحت أكثر عناية بوحدة الموضوع، ولو أنها لم تخرج عن إطار القصيدة التقليدية إلى أبعد من هذا. . .[1] فليس بعيداً إذاً أن يكون الشعراء الجزائريون قد استفادوا هم الآخرون من هذه الناحية، من مدرسة الإحياء.

ويتجسم في قصائد محمد العيد آل خليفة هذا النهج الإحيائي، فعند محمد العيد يقوم تصميم القصيدة أساساً على وحدة البيت، حيث نلحظ بأن مجهوده الشعري ينصب على كل بيت على حدة، تماماً كما كان يفعل الشعراء القدامى ولعل للنزعة العقلية المتغلبة على محمد العيد دخلاً في توجيه بنية القصيدة إلى هذه الوجهة، فهو مشهور على أنه شاعر الحكمة والمثل، إن المرء عندما ينزع نزوعاً تأملياً عقلياً يكون همه الأول، إبراز هذا التأمل الفكري في أوجز عبارة، ومن ثم يكون البيت حيزاً أو قالباً يحتوي على هذه التجارب، قلما يتعداه إلى الأبيات اللاحقة، بل قلما يرتبط بالأبيات السابقة.

ونحسب أيضاً أن محمد العيد كان يصدر في تصميمه ذاك عن تصور ذاتي للعمل الشعري كما وعاه وترصد خطاه في النماذج العربية التقليدية، نتبين ذلك من رده على سؤال وجه إليه «كيف تنظم الشعر؟» فأجاب بما يلي: «. . . طريقتي في نظم الشعر أن أسجل، كل ما يجيش بخاطري في موضوع من الموضوعات، وربما بدأت بآخر القصيدة قبل أولها. . .»[2]

---

(1) الدكتور عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 245.
(2) قنانش محمد، المجاهد الأسبوعي، ع 6، (26 فبراير، 1966).

فمن خلال رد محمد العيد نستنتج أمرين اثنين:

أولهما: إن محمد العيد يؤمن بوحدة الموضوع في القصيدة ولولا إيمانه هذا لما سجل خواطره المتعلقة بالموضوع الذي يشغل باله كما يصرح.

ثانيهما: إنه لا يتصور القصيدة بناءً متنامياً يبدأ ببداية معينة وينتهي بنهاية معينة، وأنها تصميم محكم يسير في اتجاه السهم، في وحدة متراصة لا انفكاك بين أبياتها، وهذا واضح من تصوره للعمل الشعري أو بالأحرى من تصوره لبناء القصيدة التي يقول عنها بأنه يمكن أن يبدأ من آخر أبياتها.

حقاً إن الشاعر يدل من كلامه هذا على أنه يضع تصميماً معيناً لموضوعه وذلك واضح من تصوره للأبيات التي ستكون الأخيرة والتي ستكون الأولى، ولكنه يتصور، أن تكون بداية القصيدة بالحمدلة أو بالتحية وما أشبه، ونهايتها بخاتمة تشبه خاتمة خطب الجمع، وتلك ظاهرة معروفة في كل قصائد «العيد» تقريباً.

إن التصميم عنده لا يرتبط بالقصيدة على أنها عمل لا يحتمل التجزأة والتفريق، فلو ارتبط التصميم عنده بالمشاعر النفسية التي تكتب كما تولد أو حيث تولد لما كان هناك مجال للتلفيق أو التغيير بين أبياتها بل لا يمكن أن تكون البداية من آخر القصيدة، لأنه يجب أن تولد في آخر العمل الشعري، وعندئذ تكون القصيدة على هذا التصميم أشبه ما تكون بالبناء الهرمي الذي لا يقبل أن تتزحزح حجرة واحدة فيه دون أن يصاب البناء كله بالتصدع أو الانهيار.

ثم إن البداية من آخر القصيدة يدلنا ولا شك على أن العيد إنما يؤلف أبياتاً مستقلة منفصلة عن بعضها البعض بحيث يمكن أن ينقلها من مكان إلى آخر، لأنه يتصور أن القصيدة يجب أن تتوفر على وحدة

الموضوع وليس على الوحدة العضوية، لأن توفر الوحدة العضوية «يقتضي من الشاعر أن يفكر طويلاً في منهج قصيدته وفي الأثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه، وفي الأجزاء التي تندرج في إحداث هذا الأثر[1]... بحيث تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه، والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقي بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع، أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة...»[2].

ويذهب الدكتور سعدالله الذي خص العيد بدراسة وافية، إلى حد نفي وحدة الموضوع في قصائد العيد ملاحظاً بأن محمد العيد «... قلما يحصر انفعالاته في موضوع واحد، وإن المرء لا يكاد يظفر بالوحدة الموضوعية إلا في المقطوعات القصيرة، ذات الأبيات المعدودة، وحتى هذه لا تخلو من سرحان ذهني، ومقارنات قد تخرجه فيما هو فيه، إلى حين، أما قصائده، فإنها لا تكاد تتناول موضوعاً واحداً، أو تتحدث عن فكرة واحدة...»[3].

ويعلل الدكتور سعدالله هذا السرحان بِكَوْن «الشاعر يحاول أن يستولي على انتباه الجمهور، ولذلك فهو يعمد إلى التنويع في الموضوعات على الطريقة الخطابية المعروفة والطريقة الوعظية، وأكثر ما نجد هذه الطريقة عند محمد العيد في قصائد المناسبات الحامية...»[4].

---

(1) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص، 401.

(2) عباس محمود العقاد. الديوان جـ2، ص، 130.

(3) د. أبو القاسم سعدالله، محمد العيد آل خليفة. ص، 223.

(4) المصدر السابق، ص، 224.

والواقع أن هذه الملاحظات قد تنسحب على كل القصائد الإصلاحية، بل إنها قد تنسحب على أغلب الشعر الذي كتب على الطريقة العمودية في مرحلة ما قبل الاستقلال.

فمما يلفت النظر حقاً هو أن الشعر الجزائري في هذه المرحلة كاد يكون مقتصراً على الموضوعات الغنائية، إذ لا نكاد نجد في هذا الإنتاج شعراً قصصياً، أو ملحمياً، أو دراميا، أو مسرحياً.

والتجارب التي حاول فيها أصحابها الخروج عن الأسلوب التقليدي إلى الأسلوب الحواري، أو القصصي، أو الحكاية. تجارب قليلة تعد على الأصابع.

أما الشعر المسرحي فيكاد يكون منعدماً باستثناء مسرحية واحدة لمحمد العيد تحت عنوان بلال بن رباح نشرها في سنة 1938[1].

أما القصائد الشعرية التي استخدم فيها الحوار فهي الأخرى تعد على الأصابع منها: رواية زوجين يتحاكمان أمام القاضي لمحمد الأمين العمودي كتبت في سنة 1926[2] وقصيدة: ألاهَلْ من شباب؟ لأبي اليقظان التي استخدم فيها الرمز والحوار، وقد نشرت في سنة 1926[3]، والفتاة المغتصبة لمحمد الهادي السنوسي، وقد نشرت في سنة 1927[4]، وموت الغريب آية في البؤس، لرمضان حمود نشرها في سنة 1927[5]، وقصيدة شهرزاد لشريط وقد نشرها في سنة 1948[6].

---

(1) رواية، بلال بن رباح، المطبعة العربية، الجزائر، 1938.

(2) شعراء الجزائر في العصر الحاضر، جـ 2، ص، 28.

(3) وادي ميزاب، ع 17 (1927/1/21)، وانظر، ديوان أبي اليقظان، ص، 105.

(4) المصدر السابق، ص، 190.

(5) وادي ميزاب، ع، 44، (1927/8/12).

(6) الرماد، ص، 114.

إن استخدام الأسلوب الخطابي المباشر، وغلبته في الشعر الجزائري يعد من الأسباب المباشرة في أن تفتقد بنية القصيدة عندهم، الوحدة الفنية العضوية، لأنه من الصعب أن يساعد هذا المنهج على الوحدة العضوية، بينما كان في الإمكان توفرها في القصيدة التي تنتهج أسلوباً قصصياً أو دراميا، أو حكائياً. لأن الموضوع والحالة هذه يكون بمثابة الخيط النفسي والشعوري الذي تتنامى معه القصيدة نمواً طبيعياً فتكون لها بداية معينة ونهاية معينة.

* * *

ومع انتشار الشعر الرومانسي العربي، واطلاع الشعراء الجزائريين عليه، وتأثرهم به، ولا سيما بعد الحرب العالمية الثانية، أخذت القصيدة الجزائرية تكتسب نوعاً من الترابط والتماسك في بنائها العام، إذ من المعلوم بأن الاتجاه العربي الرومانسي متمثلاً في جماعة الديوان، وجماعة أبولو، والمهجر، كان من أهم ما اتجه إليه هو تطوير شكل القصيدة في بنائها العام نظرية وتطبيقاً. «فقد أحس الشعراء والنقاد بأن القصيدة العربية أصبحت في حاجة إلى أن يتحقق فيها مزيد من التماسك والتلاحم بين أجزائها وأبياتها: لكي تستجيب لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة بما فيها من وحدة الشعور، وتكامل الجوانب...»[1].

وقد رأينا أثر ذلك واضحاً في انصراف الشعراء الجزائريين شيئاً فشيئاً عن القالب العمودي الصارم ذي القوافي المطردة، إلى نظام المقطوعات ذات القوافي المتغيرة، فقد وفر لهم هذا البناء المرن نوعاً من الوحدة بين أجزاء القصيدة وأبياتها لم يكن يتوفر لهم في منهج

(1) انظر، د. عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص، 367.

القصيدة العمودية ذات القوافي المطردة المبنية على وحدة البيت أساساً. فإن مجرد الشعور بأن الشاعر قد يكتسب نوعاً من الحرية في التصرف مع أفكاره ومشاعره، يدفعه إلى توفير نوع من الوحدة بين أجزاء الصورة، والتتابع في السياق الشعري.

ولا ندعي هنا أن هذا الاتجاه قد حقق في أعماله ما يمكن أن يطلق عليه وحدة عضوية، كلا! وإنما نحسب أنه قد حقق في كل مقطوعة من مقاطع القصيدة نوعاً من الانسجام، والانسياب الشعوري، قد كان مفقوداً في القصيدة العمودية القديمة.

وقد تجلى هذا التطور في أعمال بعض الوجدانيين بصفة خاصة نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، محمد الأخضر السائحي، الطاهر بوشوشي، أحمد معاش الباتني، عبدالله شريط، علي صادق نساخ، أبو القاسم سعدالله.

إن هؤلاء الشعراء الوجدانيين كانوا أكثر عناية من غيرهم من الشعراء الإصلاحيين بالموضوعات الذاتية كما بينا ذلك في مكانه، ومن طبيعة الاتجاه إلى هذه الموضوعات الذاتية أن تساعد الشاعر على توفر الوحدة في بناء القصيدة، لأن الموقف الشعوري يصبح مساعداً على ربط التجربة بخيط نفسي ينتظم اللغة الشعرية معاني، وصوراً، وألفاظاً، بينما نجد الموضوعات الإصلاحية ذات الطابع الغيري لا تتوفر على الحرارة الذاتية غالباً مما يجعلها تجربة متسمة بنوع من التكلف، أو التفكك.

كما تفطن هؤلاء الشعراء أكثر من سابقيهم من الشعراء الإصلاحيين إلى استخدام أساليب شعرية قريبة من روح الشعر، فابتعدوا شيئاً فشيئاً عن الأسلوب الخطابي المباشر، إلى الأسلوب

الحواري، أو الأسلوب القصصي، أو الحكائي، ومن طبيعة الأسلوب القصصي، أو الدرامي، أن يربط بين أفكار الشاعر، ومواقفه، وصوره، فيكون لعمله بالتالي بداية معينة ونهاية معينة.

وليس بوسعنا هنا أن نقدم نماذج مختلفة لهذا الاتجاه لكثرتها وتنوعها، وإنما سنكتفي بنموذج نحسبه من أحسن النماذج دلالة على تطور القصيدة الجزائرية في ظل الاتجاه الوجداني، وهي قصيدة «السماء»[1] للطاهر بوشوشي.

يبدأ «بوشوشي» تجربته الطويلة التي تحتوي على ثمانية مقاطع، بداية غنائية رومانسية، تعتمد الوصف الدقيق الذي يعني بجزئيات الشيء الموصوف. ولا يخرج مع ذلك عن موضوعه الأساسي وهو «السماء» فيقول:

إذا كنت مغرى بحسن السما
وبسمتها الحالمة
وزرقتها الناعمة،
وإن كنت تعشق إشراقها
عندما
تصب على البحر آفاقها
تأمل جمال السما
وسر الخضم العميق
وإلهامها، كلما
ترقرق ذاك الفضاء السحيق
سماء وماء.

---

(1) مجلة هنا الجزائر، ع، 52، (جانفي 1957)، ص، 23.

ثم يتابع تصوير مختلف المناظر البهيجة التي تجعل السماء لوحة شاعرية، فمن لحظة الشروق إلى لحظة الغـروب، ومن النور إلى الظلمة، وهي مناظر تتجسد في القصيدة من خلال إحساس الشاعر.
ولكن السماء في نظر «بوشوشي» الحزين:

«كوجه الحبيب
يودع محبوبه مقسماً
بأن ليس ينساه حتى يؤوب
فكان عناق
تلاه فراق
وسالت عيون
وساد السكون».

إن هذا الإحساس الحزين، وهذه النظـرة السوداوية الرومانسية التي افتتح بها «بوشوشي» تجربته لها علاقة فنية مباشرة، مع باقي الصور المتلاحقة، وهي ترتبط ارتباطاً عضوياً بتجربته الخاصة، وحكايته مع السماء وكأنها مدخل مقصود يشد انتباه القارىء إلى ما سيقصه الشاعر من خلال المناظر التالية:

وأما أنا
قديماً قديماً عشقت السما
وزرقتها الصافية
وأنوارها الحالية
وعمق الوجود البعيد
وما خلف هذا الوجود
ففي ذات يوم وكنت صبياً
غريراً أسير إلى ملعبي

سمعت أخي صائحاً: «ويلتاه أبي
آه مات أبي!»
وقد كنت أجهل معنى الفنا
وأحسب من دفنوه يعود
لهذا الوجود
إذا مل مضجعه، موهنا
وقلت لأمي
«متى سيعود أبي»،
فقالت «أبوك هنا،
هنا في السما
وعما قريب يعود أبوك».
فعدت إلى ملعبي
وصرت أحب السماء الضحوك
وإشراقها
وأبصر نجماً بعيد السنا
يعيش على ظهره والدي
ويؤنسني نوره في المسا.
فأرنو إلى وجهه الخالد.
ولما تمادى انتظاري...
وطال الرجا...
رجعت لأمي، وقد عيل صبري
وساءلتها
فقالت «أبوك هنا، نزيل السما...
وعما قريب يعود لنا».
ومات أخي بعده

وما كنت أعلم معنى الفنا
فأبكيه فيمن بكى فقده
وقلت لأمي «فيم الأسى»!
أبي كان في وحشة
فنادى على نجله مؤنسا
وعما قريب ينادي
فأمضي أنا»
فضمتني الأم وهي تقول:
«لا لا ستبقى هنا»

وكنت أرى نجمي العبقري
وفيه أحباء قلبي وروحي
أناديه حين يمر عليّ
أيا نجم هلا هبطت إليَّ
وهلا سما بي إليك طموحي
وفي كل يوم أحباء قلبي
يسيرون فرحى إلى الأنجم
وأمي بقربي
تشد على معصمي:
«لا لا. ستبقى هنا»

أيا أم إني أحب السما
وبسمتها الوادعة
وزرقتها الواسعة
وألوانها
عندما تصب على البحر أشجانها

فمالك يا أم لا تطلقين
سراحي إلى العالم الأرفع
فأنحل في سحره المبدع
تضمينني للثرى
وروحي تنزع نحو السحاب
وما خلفه من جمال عجاب
فلا أستطيع
سموا لذاك الجمال البديع
أهذا هو الحب يا أمتاه
حبيس التراب أسير الحياة. . »[1].

لقد وفر «بوشوشي» في هذه المقاطع المتتابعة، المترابطة، لتجربته الوحدة العضوية من خلال استعماله الأسلوب الحكائي الدرامي المؤثر، وهو أسلوب يجعل القارىء مشدوداً إلى التجربة من لحظة بدايتها إلى نهايتها بحكم طبيعة حب الفضول، والرغبة في معرفة النهاية وكيف تكون. كما وفر لها وحدتها العضوية من خلال هذا الربط بين عناصر القصيدة كلها، صوراً وأفكاراً، بخيط شعوري نفسي متدفق، جياش العاطفة.

هذا الحوار الحي بين الأم، وطفلها الصغير، وهي لفظة توحي بالحنان وتبعث مشاعر الرأفة في القلب. وهذا الطفل الغرير الذي لم يفتح عينيه على الحياة حتى فتحهما على أفظع ما يصادم الحياة وهي الموت. وليس الموت فحسب، بل هو موت أعز من يرتبط بهم حناناً وملاذاً وهما الأب، والأخ.

ومن خلال كل ذلك رمز بعيد يشير إلى هذا الصراع الأبدي الذي

(1) المصدر السابق.

يعيش موارأ داخل كل إنسان وهو الصراع بين الروح والمادة. الروح المتمثلة في هذه التجربة من خلال تطلع الطفل إلى اللحاق بأبيه مثله الأعلى، الساكن في السماء، والمادة المتمثلة في الثرى وإصرار أمه على أن تربطه إليها. وقد عرف الرومانسيون بإحساسهم الحاد الأبدي بهذا الصراع بين المثال والواقع

وهكذا نلحظ كيف استطاع أن يوفر «بوشوشي» في تجربته الوحدة العضوية ببداية تقود القارىء إلى النهاية دون تعسف أو تفكك، من خلال تنامي التجربة داخلياً في أسلوب يعتمد الإثارة، والحكاية، والحوار.

على أن هذا التوجه نحو الأساليب المستخدمة من طرف بعض الشعراء لا يعني تخلي الوجدانيين عن الأساليب الغنائية ذات الطابع الانفعالي العاطفي، فإن الكتابة تحت تأثير الاندفاع العاطفي تدفع الشعراء الوجدانيين إلى إيثار الأساليب الإنشائية، ومن ثم نلحظ في تضاعيف قصائدهم وتعابيرهم كثرة ورود الأدوات الخطابية كالاستفهام، والنداء، والندبة، والتمني، وتحول الخطاب من مخاطبة النفس إلى مخاطبة الآخرين من حين إلى آخر، وهذا يتم غالباً في حالة يكون فيها الشاعر الوجداني في حالة انفعال حاد، متقلباً في قلق وتوتر بين تحركات النفس وتقلباتها بين الدهشة، واللهفة، والحيرة والغضب، والثورة، والتمرد، والبهجة، والانشراح، والطرب، إلى آخر هذه الانفعالات التي يكون الشاعر الوجداني الحساس معرضاً لها، نهباً لنوازعها أكثر من غيره.

وقد تجلت هذه الظاهرة في شعر مرحلة الثورة بصفة واضحة وتميز بها بعض الشعراء تميزاً طبع شعرهم بطابع حماسي انفعالي عارم، كما نجد ذلك عند مفدي زكرياء مثلاً:

أكباد من؟ هذي التي تتفطر؟ ودماء من؟ هذي التي تتقطر؟
وقلوب من؟ هذي التي أنفاسها فوق المذابح للسما، تتعطر؟
ورؤوس من؟ تلك التي ترقى إلى حبل المشانق، طلقة تَتَبَخْتَرُ؟
ومن الذي؟ عُرْضَ الجزائر شبها من كل شاهقة، لظى تتسعَّر؟
أجهنم هذي التي أفواهها من كل فج، نقمة تتفجر؟
أم أرض ربك، زلزلت زلزالها لما طغى، في أرضه المستعمر؟
غضب الجزائر ذاك؟ أم أحرارها ذكروا الجراح، فأقسموا أن يثأروا؟[1]. . .

لهذا السبب فإننا نستطيع القول بأن القصيدة الجزائرية العمودية لم تتطور في بنائها الداخلي في مرحلة الثورة التحريرية إلَّا قليلاً.

2 ـ النبرة الخطابية:

لعل أول مظاهر طغيان النبرة الخطابية في القصائد العمودية هو ارتكازها الشديد في صياغتها العامة على الأدوات المستعملة في الخطب عادة، كأدوات الاستفهام، والأمر والنهي والنفي، والتوكيد، والنداء، والإكثار من صيغ التعجب، والإنكار، والتحريض، والتحضيض، والقسم، وما إليها من الصيغ المعروفة في أساليب اللغة العربية الإنشائية، ولقد تفشت هذه الظاهرة عند أغلب الشعراء الجزائريين العموديين، وإن اختلفت حدتها بينهم.

ولعل أول من يلحظ بروز هذه الظاهرة في أشعارهم بشكل لافت للنظر، هم شعراء الحركة الإصلاحية، فإن المتصفح لهذا الشعر قلما يعثر على قصيدة لا تنهج نهج الخطب الحماسية، حتى في تلك الموضوعات الذاتية أو العاطفية التي تستدعي بطبيعة مضمونها لغة إيحائية تصويرية.

---

(1) اللهب المقدس، ص، 133.

والعجيب في الأمر أن هذه الروح تغلب حتى على أولئك الشعراء الذين حاولوا التخلص من أسر الصيغ التقليدية من رواد القصيدة الحرة، إذ يستطيع الدارس أن يلحظ هذا الاتجاه عند أبي القاسم سعدالله، وأبي القاسم خمار، والسائحي الصغير، ولا سيما في تجاربهم الأولى من الشعر الحر.

ونحسب أن إيثار الشعراء الجزائريين لهذا الأسلوب له ما يبرره موضوعياً، إذ لم يكن استجابة منهم للمفهوم العربي التقليدي الذي «لا يفرق في نظرته النقدية بين الشعر والخطابة إلا من جهة الوزن والقافية...»[1] فحسب، بل لأن هنالك أسباباً محلية موضوعية تنبع من الواقع الجزائري نفسه، كانت تدفع الشعراء إلى استخدام الأسلوب الخطابي المباشر الذي يتماشى مع واقعهم وظروفهم السياسية والاجتماعية، لقد كانت الجزائر في بداية نهضتها الإصلاحية، وفي مستهل يقظتها الوطنية مما جعل المضامين الشعرية آنئذٍ في الأغلب الأعم مضامين ذات طابع إصلاحي ديني، والجو الثقافي حولها محدود الأفق، بسيط التفكير، الأمر الذي يحتم على الشاعر أن يستخدم الصيغ التقريرية المباشرة، وكأن الشاعر كان يلتمس من خلالها أقرب السبل للاتصال بالجمهور المتلقي.

فهذا الأسلوب من أصدق الوسائل تجاوباً مع الجموع التي يخدرها التشاؤم، ويمزقها الضياع، وربما لم تزل في نوم عميق.

هذا ما جعل مطالع القصائد تتخذ أسلوب الإثارة والوخز والدعوة الصارخة، داعية إلى الإفاقة من النوم، والحذر من المكائد، وكأن

---

(1) د. إحساس عباس، فنّ الشعر، ص، 34.

الجموع بات عليها واجباً أن تكون في حالة الاستنفار القصوى، ولذلك اتخذت الأساليب صورة الأجراس المنذرة من الخطر[1].

وكان الشاعر الإصلاحي مجنّداً لأداء هذه الرسالة الإصلاحية مما لا يمكن معه بأي حال الفصل بين أسلوب هذا الشعر ووظيفته، وكان الشاعر جماهيرياً يتصل بالجموع ويحيا بها، وكانت المناسبات الاجتماعية والملتقيات الوطنية، ولا سيما في العشرينيات والثلاثينيات ـ هي الصلة التي تربط بين الشاعر والجمهور، فكان هذا التجاوب بين الشاعر المتحمس من جهة، والجمهور المتعطش من جهة أخرى، عاملاً فعالاً لإذكاء هذه الروح في الشعر، وطبعه بطابع الحماسة الفياضة، ولم يكن الشاعر الإصلاحي يكتب قصيدته إلا تحت هذا الإحساس من الالتقاء بجمهوره سواء أكان ذلك على صفحات الجرائد أم من أعلى المنابر وكان هذا التوقع يصاحب عملية الإبداع فيوجهها، ثم يطبعها بطابع خطابي مباشر شكلاً ومضموناً.

. . . فالشاعر حين يؤلف قصيدته يكون ذهنه مشغولاً بالجماهير التي تستمع إليه، وتصفق لكل بيت فيه فخراً وحماسة أو فيه جزالة في تعابيره، أو فخامة في ألفاظه، فهو ينشيء للآخرين ومن ثم تكون الموعظة هدفاً من أهداف القصيدة. . . »[2].

إن الواقع السياسي والاجتماعي الذي كانت الجزائر تمر به ترك بصمات واضحة على أسلوب الشعر في مختلف مراحله، فمن شعر الدعوة الإصلاحية في العشرينيات والثلاثينيات، إلى شعر النضال السياسي في الأربعينيات، إلى شعر الثورة التحريرية في الخمسينيات،

---

(1) انظر، د. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص، 342.
(2) د. عبدالله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص، 596.

كلها فترات متلاحقة، كانت تشحن الشعر بالحماسة والثورة، ومن ثم تحول الشاعر الجزائري في تقديره لنفسه، وتقدير النقاد له من حوله، إلى خطيب لا يجب أن يختلف في مهمته عن الواعظ في المسجد أو الخطيب في المحفل، هو مجند أبداً لأن يستثير الهمم، ويهز العواطف لذا نجد من بين النقاد الجزائريين آنئذ من اعتبر أسلوب الشعر كأسلوب الخطابة، بل هو صنوه ونظيره، يقول حمزة بكوشة وهو من أدباء مرحلة ما قبل الثورة «. . . الشعر صنو الخطابة في تحريك الشعور، وإثارة العواطف وإيقاظ الهمم، وتوجيه الشعوب. . .»[1] لذا راح حمزة بكوشة يؤكد على هذه النظرة المستوحاة من الواقع الجزائري فيما بعد الحرب العالمية الثانية، والثورة على الأبواب، حين أخذ يضرب المثل للشعراء الجزائريين ببعض الزعماء الوطنيين الذين عرفوا في الوطن العربي بمواهبهم الخطابية، أو عرفوا من بين الشعراء بأسلوبهم الشعري المتميز بالحماسة الوطنية من أمثال حافظ، وشوقي، ومصطفى كامل، وسعد زغلول[2].

إذاً فإن الشاعر الجزائري بحكم وظيفته الاجتماعية من جهة وبحكم الظروف السياسية من جهة أخرى، كان عليه أن يلتقي بالجمهور في المناسبات، والاحتفالات ليلقي عليهم ما نظمه من شعر، وهم في كل ذلك ليسوا في أمسية شعرية هادئة، وإنما في محفل قومي طابعه التوجيه والتوعية وهدفه الإثارة والتحريض.

والحق لئن أفادت هذه التظاهرات المحفلية في التوعية الوطنية وفسحت المجال لتفتيق مواهب بعض الشعراء، فإنها أساءت من جهة

---

(1) البصائر، ع، 179، (1952/1/7).

(2) المصدر السابق.

أخرى لهذا الشعر إساءة بالغة، إذا طبعت المناسبات المحفلية هذا الشعر بطابعها الخطابي الحاد، وجعلته في بعض النماذج بعيداً كل البعد عن لغة الشعر.

فقد لاحظنا في قصائد محمد العيد مثلاً، اختلافاً بيناً في صياغته الشعرية لتلك القصائد التي كان يكتبها بغية إلقائها في مناسبة من المناسبات، وبين تلك التي كان يكتبها لدافع ذاتي عاطفي. ففي قصائد المناسبات يلمس الدارس مدى استحواذ الروح الخطابية على الشاعر، متجلية في اعتماده المسرف على فنيات الخطبة وأدواتها كالإفراط في استعمال أدوات النداء، وأفعال الطلب. ونستطيع أن نحصي في ديوانه الكثير من أشباه هذه المطالع.. «أرق بالشعر لا عدمت رقياً»[1] «أصبح قلباً»[2] «أنظر الأفق»[3] «قمم هنىء العشائرا»[4] «ألا انعم أيها النادي»[5] «خليا عنكما حديث احتجابي»[6] «حي حفلا كزخرف الروض غنى»[7] «استوح شعرك من حنايا الأضلع»[8] «هات البشائر للجزائر هاتها»[9] «قف بي نحي معاشر الأعلام»[10] «سلام عليكم بالنصائح يشفع»[11]

---

(1) ديوان محمد العيد، ص، 14.

(2) المصدر السابق، س ص، 23.

(3) المصدر السابق، ص، 43.

(4) المصدر السابق، ص، 58.

(5) المصدر السابق، ص، 75.

(6) المصدر السابق، ص، 87.

(7) المصدر السابق، ص، 108.

(8) المصدر السابق، ص، 143.

(9) المصدر السابق، ص، 211.

(10) المصدر السابق، ص، 238.

(11) المصدر السابق، ص، 262.

«حثوا العزائم واصدقوا الآمالا» [1] «قم عز مصر» [2] «قم بحق الإخاء» [3] «حي ذكرى الإمام عبد الحميد» [4] والأمثلة أكثر من أن تحصى.

ونلحظ مثل هذه الظاهرة في ديواني مفدي زكرياء: «اللهب المقدس»، «وتحت ظلال الزيتون»، فأغلب قصائد زكرياء تفتتح افتتاحاً خطابياً عارماً، فهي إما استفهام، أو نداء أو طلب، بل إن بعض الافتتاحيات عنده تبدأ بطلب الوقوف، أو القيام، وهو ما نحسبه امتداداً لطلب الوقوف أو القيام الذي هو من مميزات القصيدة الجاهلية، وقد يكون طلب الوقوف استجابة لمطلب موضوعي لأن الشاعر كان مطلوباً منه الوقوف أمام الجمهور لإلقاء شعره. لذا تكثر عنده أمثال هذه المطالع:

«قم وخلد» [5] «أيها الشعب قم» [6] «يا خالد الشعر قم أين الأناشيد» [7] «مددنا خيوط الفجر قم نصنع الفجرا» [8] «هذا نفمبر قم وحي المدفعا» [9] «هيا هيا قفوا وارفعوا العلم» [10].

---

(1) المصدر السابق، ص، 333.

(2) المصدر السابق، ص، 454.

(3) المصدر السابق، ص، 488.

(4) المصدر السابق، ص، 487.

(5) اللهب المقدس، ص، 175.

(6) المصدر السابق، ص، 229.

(7) المصدر السابق، ص، 263.

(8) المصدر السابق، ص، 305.

(9) المصدر السابق، ص، 57.

(10) المصدر السابق، ص، 75.

إن هذه الظاهرة الاجتماعية التي فرضت نفسها على الشعر، لم تكن خاصة بالشعراء الجزائريين وحدهم، فقد لوحظت في شعر النهضة في المغرب العربي لظروفه المتشابهة، كما لوحظت في الشعر المصري أيضاً، حسب ما ذهب إليه الدكتور أحمد هيكل، يقول:

«إن ظاهرة المناسبات والمحافل قد جرت إلى ظاهرة فنية سيئة كذلك وهي التأثير في أسلوب الشعر بما يلائم المحافل ومجامع الجماهير، ومواقف خطابهم، ومن هنا كثر عند الشعراء المحافظين التعبير المباشر الذي يجعل الشاعر أحياناً قريباً من النثر فيفسد عليه كثيراً من قيمه الفنية. . .»[1].

ونحسب أن الجو الديني المحافظ الذي ترعرع فيه أغلب الشعراء الإصلاحيين كان له تأثير مباشر في غلبة هذه النزعة عليهم يتجلى ذلك واضحاً عند هؤلاء الشعراء الذين كانوا يزاولون إلى جانب مهامهم التعليمية في المدارس، مهمة الوعظ والإرشاد في المساجد، مما جعل الشاعر منهم يكتب القصيدة وكأنه يكتب خطبة الجمعة «فتجاوزت القصيدة عندهم الأسلوب الخطابي صيغة وتعبيراً إلى العناصر التركيبية للخطبة من مقدمة وموضوع أو مواضيع وخاتمة، وكثيراً ما تكون الخاتمة دعاء أو سلاماً، أو آية قرآنية، الطريقة التي ألفناها في خطب الجمعة. . .»[2].

وتتجلى هذه الظاهرة بصفة خاصة في هذه الافتتاحيات التي تبدأ بالتحية الإسلامية عادة في القصائد التي تنظم لتلقى في الاحتفالات

---

(1) د. أحمد هيكل، تطور الأدب في مصر، ص، 149.
(2) د. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص، 443.

الجماهيرية لأن الشاعر والحالة هذه، يضع في اعتباره الجمهور الذي سيلتقي به، ويستمع إليه، ولا يليق «بالشاعر الشيخ» عندئذ أن يستقبل جمهوره دون بيت أو أبيات يحيه فيها بتحية الإسلام.

يقول الشيخ محمد العيد، في حفل أقيم بمدرسة الشبيبة الإسلامية بالعاصمة:

سلام عليكم روحوا الشعب بالفال   فقد كاد يحظى بالسلامة في الحال
سلام عليكم أيها القوم سقته   إليكم كبسم الله في الأمر ذي البال
تحية إسلام وعنوان ألفة   ودعوة إكرام، وبرهان إجلال
سلام عليكم طبتم اليوم فادخلوا   على اليمن مفضالاً إلى جنب مفضال[1]

وإذا لم تكن البداية، كما سبق، بالتحية، تكون بالحمدلة، كما جاء ذلك في مثل قوله:

... حمداً لمن في الحق غاث وعارا   ولوجهه عنت الوجوه صغارا»[2]

أو بجملة تحمل معنى الدعاء:

... ألا فلينعم العلماء بالا   وحالا، وليدم نادى الترقي»[3]

والدعاء يكاد يكون لازمة من لوازم قصائد العيد كلها كما جاء في مثل قوله:

... قد رفعنا راية المجد عليا   وبنا للمجد جد الرحيل
من يقل لا تأمن الغدر قلنا   حسبنا الله ونعم الوكيل»[4]

أو كما جاء في مثل قوله:

---

(1) ديوان محمد العيد، ص، 125، وانظر الصفحات الآتية: 75، 78، 79، 84، 108، 111، 116، 176، 262.

(2) ديوان محمد العيد، ص، 112.

(3) المصدر السابق، ص، 34.

(4) المصدر السابق، ص، 131.

فســلام إلى ســلام على الحق ولادك من منــار وركن
وسلام على السلام، على الصفو، على البشر، والرضى والتدني
وسلام عليكم، وعلى الحفل، وما ضم من جلال وحسن. . .»[1]

لقد ارتبط بهذا الأسلوب الخطابي المتسم بالقصد والمباشـرة صفتان هما التقريرية والوضوح.

فإن انحطاط المستوى الثقافي العام من جهة، ورغبة الشاعر الإصلاحي في أن يكون قريباً من ذهن المتلقي من جهة، أفرغت، هذا الشعر من محتواه الفني وجعلت لغته قريبة من لغة النثر، لاتصافها بالوضوح المبالغ فيه، وبالتصريح الذي يعري الجملة الشعرية من رونق الألوان، والأبعاد، والظلال.

«. . .والأسلوب الواضح في حد ذاته أسلوب يترك القارىء في موقف سلبي»[2] لا يتفاعل مع القصيدة، ولا يعيش معها بكل إحساسه، لأنه والحالة هذه لا يكون في حاجة لأن يبذل أي جهد فكري أو ذوقي ما دامت القصيدة تقدم إليه بهذه الطريقة الواضحة المباشرة، وبالتالي ينقطع هذا السلك الروحي الذي يربط بين الشاعر والمتلقي بالألفة والانجذاب واليقظة المستمرة بغية إدراك الغامض من الصور، والخفي من المشاعر.

* * *

وفي مرحلة انتشار الشعر الوجداني الرومانسي لم يستطع الشعراء الجزائريون التخلص من أسر النزعة الخطابية، بل على العكس من

(1) ديوان محمد العيد، ص، 111.
(2) د. محمد مندور، في الميزان الجديد، ص، 22.

ذلك، فإن النزوع الانفعالي الذي كان يعتري الشعراء الوجدانيين كان من الأسباب المباشرة الدافعة للشعراء إلى الوقوع في أسر الصيغ الخطابية، جرياً وراء التعابير المعبرة عن الانفعال والمشاعر النفسية المضطربة.

أما في مرحلة الثورة التحريرية، فقد بات الأسلوب الخطابي من مميزات أغلب الإنتاج الشعري، ونحسب أن الشعراء في هذه المرحلة كانوا على وعي أشد من شعراء المرحلة السابقة بالمتطلبات الفنية للغة الشعرية، وما تتطلبه من إيحاء، ورمز، ولكن اهتمامهم انصب على المضمون دون الشكل، محاولين تبرير ما عسى أن يلحق الجانب الفني في تعابيرهم المباشرة من ضعف.

وبذلك فإننا نجد أغلب الشعراء هذه الفترة يصرحون بأنهم على وعي كامل بهذا النقص في شعرهم، ولكنهم ارتضوه مقابل الاستجابة لما يتطلبه منهم الموقف الثوري من لغة مباشرة، حماسية[1].

لقد عبر أولئك الشعراء من خلال بعض النصوص النثرية عن تصورهم بأن الشعر الثوري آني القيمة كالخطب الحماسية، والمقالات السياسية، حسبه قيمة أن يؤدي رسالته الثورية في إبانه.

يقول صالح خرفي: «إن الثورة في حاجة إلى صوت يحمس لها أكثر من حاجتها إلى نغمة حالمة تتغنى بها». وهو لهذه الرؤية لا يستنكف من أن يتحول من شاعر إلى خطيب، ما دامت الثورة

---

(1) انظر أمثال هذه النصوص في الدواوين الآتية:
مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص، 4.
أحمد سحنون، ديوان سحنون، ص، 6.
صالح خرفي، أطلس المعجزات، ص، 4.

المشتعلة، التي تلهمه، تجعله وكأنه على صخرة من صخور الأطلس يهيب بالثائرين[1].

على أن صالح خرفي يعترف بأن محتويات «أطلس المعجزات» ما هي إلا تلبية فورية للمناسبة العابرة، وإنه لم يكن في وسعه أن يمر بالحادثة التاريخية البطولية مر الكرام، سعياً وراء الفن الأمثل.. وأنه لم يكن في وسع الثورة المتجددة مع الدقائق والثواني أن توفر له الهدأة التي يحتاجها كل عمل فني..»[2].

وأحسب أن الدكتور خرفي يضع أيدينا على السبب الوجيه الذي أنقص من قيمة تلك القصائد فنياً، فهي على حد تعبيره «استجابة فورية للمناسبة العابرة» وهذا بالذات يعني أن الشاعر إنما كان يكتب قصائده تحت إلحاح الانفعال الثائر، في حين يطلب من الشاعر الأصيل ألا يكتب تحت إلحاح الشعور الثائر «لأن قوة الانفعال، وثورة الشعور، لا يتوفر معها إنتاج فني ذو قيمة فلا بد من فترة تهدأ فيها المشاعر، وتختمر الأفكار التي يؤلفها الشاعر عن طريق تأمله في تجربته... فالتعبير الفني أبعد ما يكون عن الاستسلام للمشاعر والخواطر استسلاماً يدفع الشاعر إلى التعبيرات المباشرة والجري وراء الصور التقليدية فيما يضر بالأصالة...»[3].

يقول الدكتور خرفي في معرض نقده لإحدى قصائد مفدي زكرياء وهو يراه يتميز بأسلوبه الخطابي تميزاً فريداً[4] «بأنه لا يجد تبريراً فنياً،

---

(1) المصدر السابق.

(2) المصدر السابق.

(3) د. محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص، 60.

(4) د. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص، 346.

للتعبير التقريري المباشر»[1]. بينما يرى «بأن الأسلوب الخطابي، يبرره المضمون الحماسي، بل يتطلبه ويفرضه»[2] وهو يعتبر بعض النماذج لهذه الميزة «من عداد روائع الشعر القومي الحديث»[3].

ونحسب أن التفريق بين التعبير المباشر الذي لم يقبله من زكرياء، والأسلوب الخطابي الذي ارتضاه له تفريق غير دقيق، لأنه لا يمكن الفصل بين الأسلوبين لاتصال أحدهما بالآخر، إذ لا يمكن للشاعر أن يكون خطابياً في شعره وغير مباشر في الوقت نفسه.

ويخيل إلينا بأن الدكتور خرفي قد وقع من جراء هذه الرؤية فيما نظنه تناقضاً، فبينما نجده يربط بين الأسلوب الخطابي والمضمون الحماسي ويراهما متلازمين، نجده يسمى الأسلوب ذاته وهو يعرض لشعر مفدي زكرياء «بالتهريج الخطابي»[4] ويذهب من أجل هذه العلة إلى حد اعتبار بعض قصائده «بأنها شعر أصداء ودوي، واهتياج وصخب»[5].

يذهب خرفي إلى هذا الرأي في تعليقه على قصيدة مفدي التي ألقاها بدار الطلبة بقسنطينة في سنة 1953، والتي مطلعها «يا شاعر الخلد قم أين الأناشيد» وهي في نظرنا من أقوى شعر مفدي آنئذ حماسة ونضالاً ووطنية.

أما أبو القاسم خمار، فهو يعتقد بأن شعره سيبقى عاجزاً مقصراً،

---

(1) المصدر السابق، ص، 347.
(2) المصدر السابق.
(3) المصدر السابق.
(4) د. صالح خرفي، الشعر الجزائري الحديث، ص، 348.
(5) المصدر السابق، ص، 346.

إن لم تكن كلماته أشبه بصوت المدفع، وإن شعر الثورة في تصوره، يجب أن يكون كذلك أو لا يكون، يقول:

أين مني قصيدة تتلظى من قصيد بفيض جمراً أبيا
أين مني وفي الجزائر آهات، تهز القلوب هزاً قويا
يا هزالي إذا رفعت مع الثوار، صوتي، ولم يكن مدفعيا...»[1]

ولعل الإحساس بأن الثورة تتطلب من الشاعر أن يقدم عملاً يكون في مستوى التضحية بالروح والدم، يشعر الشعراء بنوع من الحرج، وتبكيت الضمير، فلا يجدون متنفساً لهم، إلا في الكلمات القوية التي يتصورون أنها لا تقل عن الرصاص فعالية ونجاعة ومن ثم يقول خمار:

نحن في الشعر ننظم البيت زلزالا
تقفيه بالدماء الخناجر
نحن شعر الرشاش، لا شعر شاعر...»[2]

لقد امتد هذا الإحساس فتجاوز التجارب العمودية إلى تجارب شعر التفعيلة الذي كان ينتظر منه أن يكون أكثر هدوءاً، وأكثر استخداماً للغة الإيحائية التصويرية، يتجلى ذلك من موقف سعدالله حيث رد على النقاد المشارقة الذين أخذوا على تجاربه الأولى من الشعر الحر، ما فيها من لغة خطابية، تقريرية، مباشرة.

يقول سعدالله في رده على الناقد هنري الخوري: «... إنني يا أخي كعربي جزائري يعيش بعمق قضية وطنه أنظم الشعر ليكون تحية لثائر، أو وصفاً لموقعة، أو استلهاماً لنكبة، أو أسطورة، أو تمجيداً

(1) أوراق، ص، 9.

(2) المصدر السابق، ص، 8.

لـبطل رفع راية الكفاح العربي الدامي على قمم الأطلس الشامخة، وبالتالي أنظم الشعر ليكون رصاصاً يخترق صدر العدو، لا لوحة فنية في دار الآثار. . .»[1].

إن المفهوم الذي يطرحه شعراء الثورة التحريرية هنا نابع من تصورهم للدور الذي يجب أن يلعبه الشعر الثوري، ووظيفة هذا الشعر، وعلاقته بالجمهور، إن دوره يجب ألا يختلف في شيء عن دور القائد المحمس الذي يدفع بالجيوش أو يقودها إلى ساحة المعركة.

وأحسب أن العلة تكمن في هذا المنظور الذي يتصور الشعر الثوري، صخاباً لجباً، مجلجل النبرة، قوي الإيقاع، يقرع الآذان بألفاظه الجزلة، وتعابيره المعتمدة على المبالغة والتهويل. وإن الشعر الثوري لا يليق به أسلوب الهمس الذي هو بالمواقف الرومانسية الحالمة أليق.

ومن الواضح هنا بأن هذا المفهوم يربط بين الهمس والضعف متصوراً بأن لغة الهمس والإيحاء ترتبط أساساً باستعمال الألفاظ ذات الإيقاع الحالم، وكأن اللغة الشعرية ألفاظ قوية أو ضعيفة. يقول الدكتور محمد مندور في هذا الشأن:

«. . . إن الشاعر القوي ليس هو الذي يعتمد في قوته على قوة الألفاظ، وإنما الشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجاً من أعماق نفسه في نغمات حارة، وهو غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبتعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنو من القلب. . .»[2].

---

(1) الآداب، ع، 7، (يوليو 1956)، ص، 59.

(2) د. محمد مندور، في الميزان الجديد، ص، 69.

ومن هنا نخلص إلى القول بأن النظرة الأحادية التي تهتم بالمضمون دون الاهتمام بالشكل، والتي تتصور بأن الحماسة والثورة لا يليق بهما إلا لغة صاخبة داوية، وأن عدم العناية بمستلزمات التعبير الشعري وعناصره الفنية كالصورة، والعاطفة، والاكتفاء عوضاً عن ذلك بالجزالة اللفظية، والمبالغة، والتهويل، والحماسة الفياضة، في أسلوب تقريري مباشر، هي التي جنت على أغلب ما قيل من شعر في مرحلة الثورة التحريرية، وجردته من ملامح الفن، بل إن بعض هذا الإنتاج ليشتمل على دواوين كاملة محسوبة على الشعر وما هي من الشعر في شيء[1]. لأن القارىء المتذوق لا يجد فيها غير الإثارة السمعية ولا يشفع لها أبداً اتصالها بالمرحلة التحريرية، أو ما فيها من شحنة ثورية، لأن شحنتها تلك قد تخبو مع الأيام، ولأن العمل الفني لا يستمد جلاله وروعته من جلال الموضوع، وروعته، وإنما يستمده أساساً من وحدة الشكل مع المضمون، وإن شعر المناسبات، والانتفاضات قد يلبي حاجة آنية فيشبع عواطفنا، أو يملؤنا بالحماسة، ولكن الفن الحقيقي، مع ذلك ـ هو الذي يلبي كل شيء في وقت واحد. إنه الفن «الذي يحيل القضية الفكرية أو السياسية إلى قضية شعر أيضاً»[2].

3 ـ الاهتمام بالصياغة اللفظية:

إن الانطباع العام الذي يخرج به الدارس من خلال قراءته للشعر

---

(1) من ذلك، ديوان أحمد عروة، ذكرى وبشرى، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1964.
ديوان عبد القادر بن محمد، مسيرة الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.

(2) طراد الكبيسي، موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي، ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس، (4 ـ 8 ماي 1981)، ص، 9.

المحافظ التقليدي، هو نزعته الواضحة في الحرص على الصياغة، ونعني بالصياغة هنا، الصياغة الظاهرية للعمل الشعري المتمثلة في التشكيل الموسيقي الداخلي والخارجي للقصيدة، إن بعض هذه الأعمال الناجحة لتشغل القارىء حقاً بصياغتها الموسيقية فلا يلتفت إلى قيمتها الشعورية أو الفكرية.

ولعل هذه الميزة تدل على الجهد الذي يبذله شعراء هذا الاتجاه البياني، فقد كانوا فيما يبدو شديدي العناية بقصائدهم يجودونها تجويداً، ويحتفلون بها احتفالاً، وإن هم تفاوتوا في مقدار هذا التجويد والاحتفال.

وقد عبر محمد العيد عن عنايته الشديدة بالصقل، واهتمامه الواضح بالصياغة حين عد هذه العناية من المميزات التي تكسب شعره جمالاً، وتزيده قيمة، فنظم القصيدة في تقديره، لا يختلف عن عمل الجواهري دقة وإحكام صناعة، إنه عمل يتطلب الأناة والتبصر، والاختيار، والذائقة الحسنة لمواطن الحسن والجمال.

يقول العيد:

كلفت بـه طفلاً فكنت أصـوغه	سبـائـك تبـر أفـرغت بحصـاة
وأنـظمـه سمـطاً نضيـداً منسقـا	بديع الـلآلي، محكم الغرزات
وقــافيـة أمست تمثـل يـوسفـا	بما فيه من يمن، وحسن صفات
خلعت عليها من شعوري مطارفا	وكللتها ما شئت من خطراتي»[1]

ولا يختلف اهتمام أبي اليقظان بالصياغة، واعتبارها من أهم شروط القصيدة الناجحة عن اهتمام واعتبار محمد العيد لها.

ففي مقدمة ديوان أبي اليقظان تطرح هذه الفكرة بشكل بارز وذلك

---

(1) ديوان محمد العيد، ص، 11.

حيث يقول أبو اليقظان صراحة، بأنه ممن يفضلون، في نظم الشعر، المعاناة، والمكابدة وممن يؤثرون المراجعة والتنقيح، لذا فهو يوصي المبتدىء في ميدان الشعر أن يعنى عناية فائقة باللغة، والإعراب، والبلاغة، والعروض، ويحذره من أن يزف عمله إلى الجمهور «إلا كما تزف العروس كاملة الحلي والحلل والزينة، ولا يعرضه إلا كما تعرض الزربية تامة الرقم والوشي والرونق. . .»[1].

أما عبد الحفيظ بن الهاشمي، فهو يشترط أن تكون القصيدة سليمة من الزحاف والعلل وغيرها من العيوب، ومن الألفاظ المبتذلة الموضوعة في غير ما وضعت له. . .»[2].

إن إلحاح الشعراء المحافظين على إدامة النظر في القصيدة أثناء التجربة وبعدها وعنايتهم الفائقة بالقواعد والبلاغة والعروض باعتبارها تشكل الأساس لقول الشعر نظرة لها ارتباط وثيق بنظرة النقاد العرب القدامى، ويمكن أن نعثر على بعض ما جاء عند أبي اليقظان مثلاً من اعتبار العمل الشعري أشبه ما يكون بالزربية، أو العروس، في كتاب البيان والتبيين للجاحظ حيث يقول بأن العرب ينظرون إلى الشعر على أنه «ضرب من الصناعة حين جعلوه كبرود العصب، وكالحلل، والمعاطف، والديباج، والوشي، وأشباه ذلك. . .»[3].

. . . ولقد قارن النقاد قديماً كما قارن ابن طباطبا بين صناعتي الكتابة والشعر، وبين صنعة النسيج والصياغة واستعاروا كثيراً من

---

(1) ديوان أبي اليقظان، ص، 18.

(2) النجاح، ع، (1926/6/4).

(3) أبو عثمان عمرو الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1960، جـ 1، ص، 122.

مصطلحات هاتين الصنعتين للنقد: فالنسج، والتوشية، والتلاحم والسبك، والنظم، والترصيع، والصياغة... وفي قول ابن طباطبا تصديق لهذا المذهب، فهو يشبه الشاعر بالنساج الحاذق والنقاش الرقيق، وناظم الجوهر...»[1].

وهكذا نلحظ الصلة الوثيقة بين رؤية الشعراء المحافظين، ورؤية النقاد القدامى.

والواقع أن شعرنا العربي على اختلاف عصوره، يقدر الصياغة قدرها ويقيم لها وزنها[2]، وليس الأمر كما يتصوره بعض الدارسين، بأنه «من مميزات الطريقة الكلاسيكية المدرسية المعروفة عند نقاد المغرب العربي...»[3].

إن عناية الشعراء المحافظين التقليديين بالصناعة أثر في العمل الشعري عندهم من جانبين جانب إيجابي وجانب سلبي، أما الإيجابي فقد سبق وأن تحدثنا عنه أثناء عرضنا لخصائص القصيدة التقليدية الموسيقية وعنايتها الفائقة بذبذبات الحروف والكلمات، وتفوقها في الاهتمام باللغة العربية سليمة، جزلة، فصيحة، في الفصل المتعلق باللغة الشعرية وتطورها.

أما الجانب السلبي، فيتمثل في العناية المفرطة بالصياغة اللفظية، وانصباب الاهتمام على الجانب البياني منها، فقد أدّى هذا ولا شك إلى

---

(1) د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ص، 133.

(2) انظر، د. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، 1962، ص، 116.
ـ أيضاً، د. إحسان عباس، فن الشعر، ص، 42.

(3) محمد الصادق عفيفي، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرشاد، الدار البيضاء، 1971، ص، 100.

وقوع كثير من الشعراء في منزلق التكلف والتصنع جرياً منهم وراء المحسنات اللفظية والمعنوية، فشاع في هذه الأعمال الجناس، والطباق، والمقابلة، والتورية، ولزوم ما لا يلزم.

إن الحرص على إبهار المتلقي عن طريق الأذن بالتطريب، أو عن طريق الفكر بالبديع قد يدل على براعة الشاعر وحذقه وبصره بأدواته الفنية حقاً، ولكن المبالغة في الأخذ بهذه الصناعة جنى على بعض الأعمال فأفرغها من أية قيمة فكرية أو شعورية تذكر، فليس فيها غير هذا الجو المطرب الذي تشيعه الألفاظ، أو هذه البراعة في التلاعب بالمعاني دون أن ترتبط بصدق العاطفة وعمق الإحساس.

والواقع أنَّ الشعر الجزائري لم يسلم في جميع مراحله من هذه الظاهرة سواء أكان ذلك عند جيل الإحياء، أم عند جيل الثورة.

وإذا تصفحنا ديوان شعراء الجزائر في العصر الحاضر بجزأيه لاحظنا هذه الظاهرة عند أغلب الشعراء.

ومن المؤسف حقاً أن ينساق إلى العنت اللفظي شعراء كبار من أمثال محمد العيد، ومفدي زكرياء.

وتنجلي هذه الظاهرة عند محمد العيد في القصائد والمقطوعات التي التزم فيها بما لا يلزم، ويوجد منها في ديوانه ثلاث وعشرون ما بين مقطوعة وقصيدة. ولعل محمد العيد ينفرد من بين الشعراء الجزائريين المعاصرين له بهذا الفن الذي يدل على اطلاعه الواسع في الأدب العربي، وتفوقه فيه، وتمكنه من اللغة العربية، ورصيده الضخم فيها، كما يدل من جانب آخر على ميله إلى الصناعة، والتعمل، والتكلف إذ لا بد أن نشير هنا كما أشار إلى ذلك الدكتور سعدالله بأن هذه اللزوميات كانت أقرب إلى النظم منها إلى الشعر الوجداني... فإن

هذه القيود الثقيلة، قد حدّت من نشاط الذهن، وشلت عاطفة الشاعر عن الحركة والاندفاع...»[1].

... ولمحمد العيد، قدرة فائقة على تشقيق الألفاظ، واستحضار ما يقابلها، أو يطابقها، أو يشابهها حروفاً وحجماً، وبناقضها معنى ومفهوماً..»[2].

فإذا تحدث عن النيابات في الجزائر المستعمرة، ذكرته هذه الكلمة بالنائبات التي تحل بالناس من حين لآخر، وإذا تحدث عن (القياد) وهم عملاء للاستعمار غالباً، جرته هذه الكلمة لذكر ما يقابلها جرساً وهي كلمة أقياد بمعنى الأغلال: النيابات كلها نائبات، والقيادات كلها أقياد..»[3]وهو إن تكلم عن الجبهة الشعبية الفرنسية وحزب اليسار الفرنسي ذكر إلى جانبها كلمة اليسار بمعنى الرخاء، ورأى فيها فألا حميداً وتمنى أن يكون عهدها عهد رخاء وطمأنينة للشعب الجزائري.

... يا فرنسا بك الجزائر لاذت وأكنّت لك الولاء الشديدا
فاز فيك اليسار فاليوم لا عسـ ـر، أليس اليسار فألا حميداً»[4]

ويقول مخاطباً العلم الجزائري، ويستخدم كل ما يمكن أن يشتق من كلمة الروح في موسيقى ألفاظها مثل الراحة، والريحان، والراح، وذلك حيث يقول:

---

(1) يقول الدكتور سعدالله أنه أحصى لمحمد العيد خمس عشرة قصيدة التزم فيها لزوم ما لا يلزم، والعدد الصحيح هو ثلاث وعشرون، ولعل الدكتور سعدالله توصل إلى هذا العدد قبل طبع الديوان. انظر، د. سعدالله، محمد العيد آل خليفة... ص، 229.

(2) المصدر السابق.

(3) ديوان محمد العيد، ص، 228.

(4) المصدر السابق، ص، 294.

فأنت حياتي، أنت روحي وراحتي وراحي وريحاني ويسري من عسر[1]

ويستخدم الجناس الناقص في قوله:

ثورة الشعر أنتجت ثـورة الشعـ ـب وعـادت عليـه بـالآلاء[2]

والجناس التام في بيت غزلي:

قضى الله تعذيبي بها قبل تكويني، دعوها بنيران المحبة تكـويني[3]

ويبلغ الإجهاد البديعي منتهاه حيث يحاول محمد العيد وصف المنارة البحرية التي ترسل أضواء ملونة لاهتداء المراكب ليلاً، كما سبقت الإشارة، فلا يكتفي بوصفها بقطعة واحدة وإنما يلهث وراء القوافي المتغيرة والزخرف اللفظي، حين يمسك المعنى ويغير القافية في أربع قطع متواليات، إظهاراً للمقدرة اللغوية، أو جرياً وراء الصناعة والتفوق البياني، بدون أن يكون في هذا العمل أي إحساس فنّي يعكس الإعجاب بهذا المنظر الشاعري الجميل، ويقدم الشيخ الطيب العقبي هذا العمل على أنه إجادة شعرية، وبراعة فائقة[4].

وما من شك في أن شيوخ الحركة الإصلاحية، كانوا يباركون هذه البراعة الصناعية، ويرونها دليلاً على التفوق والشاعرية، فهذا الشيخ البشير الإبراهيمي في حديثه عن العيد يمتدحه بتفوقه في هذا الجانب، الذي نراه نحن اليوم دليلاً على التكلف والتصنع، وذلك حيث يعدد من بين مزايا شعر العيد بأنه «... بارع الصنعة في الجناس والطباق، وإرسال المثل، والترصيع بالنكت الأدبية والتاريخية...»[5].

---

(1) المصدر السابق، ص، 437.

(2) المصدر السابق، ص، 436.

(3) المصدر السابق، ص، 273.

(4) انظر، الإصلاح، ع، 9، (1929/12/12).

(5) انظر، مقدمة ديوان محمد العيد آل خليفة، ص، ي.

إنَّ العناية بالجرس الموسيقي، والمحسنات اللفظية جرت مفدي زكرياء هو الآخر في بعض شعره، إلى التكلف، الذي لا غناء وراءه سوى الجلبة الصوتية، وإظهار البراعة في التلاعب بالألفاظ والمعاني، مقابلة وجناساً، اقتباساً، وتضميناً.

والجناس هو إحدى الحلي التي شغف بها مفدي زكرياء في شعره، وزين بها العديد من قصائده، ولو أنها في الغالب الأعم حلية مزيفة قلما ترتاح لوسوستها الأذن.

ولنأخذ كمثال لاستعماله الجناس هذه المقطوعة التي راح يقلد فيها قصيدة أبي تمام في وصف عمورية، ليصف من خلالها الثورة التحريرية. يقول:

. . . السيف أصدق لهجة من أحرف	كتبت فكان بيانها الإبهام
إن الصحائف للصفائح أمرها	والحبر حرب، والكلام كلام
عز المكاتب في الحياة كتائب	زحفت كأن جنودها الأعلام
خير المحافل في الزمان جحافل	رفعت على وحداتها الأعلام
ولوافح النيران خير لوائح	رفعت لمن في ناظريه ركام . . »[1]

قد يعجب بهذا الحشد المتراكم من الجناس أصحاب الذائقة البديعية غير أن هذا لا يخفي التكلف، والجري وراء الموسيقى اللفظية من خلال استخدامه الجناس الناقص بين الكلمات: صحائف وصفائح، وحبر وحرب، وكلام وكلام، ومكاتب وكتائب، ومحافل وجحافل، ولوافح ولوائح، والجناس التام بين كلمتي الأعلام (التي هي الجبال)

(1) اللهب المقدس، ص، 43.

الواردة في البيت الثالث، والأعلام (التي هي الرايات) الواردة في البيت الرابع.

ولولا انسياق الشاعر وراء الصناعة، والكلف بهذا العبث اللفظي ما خانه صدق الإحساس حين وصف حرباً تحريرية في القرن العشرين تستخدم فيها الآليات الأتوماتيكية المدمرة كالطائرات والمدافع، والدبابات، وتعتمد على حرب العصابات الخاطفة، ليصف لنا حرباً تقليدية بدائية تستعمل فيها السيوف، وترفع فيها الرايات الضخمة وتنتقل فيها الجحافل المثقلة بالحديد إلى حد بات فيه وصفه شبيهاً بوصف أبي تمام لفتح عمورية.

ويتخذ مظهر الحرص على ناحية الصياغة عند زكرياء أحياناً مظهراً يكلف الشاعر عنتاً فكرياً[1]، ويقيد حريته بقيود اصطناعية كان في مقدوره تجاوزها، لولا حرصه على الزخرف والبديع اللفظي، وإعطاء القيمة للصناعة اللفظية في القصيدة، وإلا ما الذي يحمل زكرياء على أن يبدأ هذه المقطوعة بهذه الألفاظ التي تنتهي بحرف القاف في مكان لا يتطلبه ولا يتقيد به حتى عمود الشعر.

يقول في افتتاحية قصيدة ألقاها بمناسبة عيد ميلاد (الحبيب بورقيبة) واصفاً أفراح المنستير:

ويعبق العود بشراً من مقاصرها ... ويعلن الفرحة الكبرى بها العود
ويشرق الله في أعماق شاعرها ... فيغمر الشعر تقديس وتخليد
ويصطفق موجها الولهان في شغف ... كمستهام تغذيه المواعيد
وتعتنق في علاليها فوانسها ... كأنما عصرت فيها العناقيد

---

(1) انظر مثلاً، اللهب المقدس، ص، 296.

وتنطلق من عـذاراهـا ملحنـة   من صنع زرياب، هاتيك الزغاريد
وتنفتق مهجة (المالوف) من عجب   كـأنما طـاف بـالمـزمـار داود
وتنـدفق هبوات الشعب مـائجـة   كماتدفق من ضرغامها الجود. . .»[1]

وهكذا يلهث زكرياء وراء الكلمات التي تنتهي بحرف القاف، يعبق، يشرق، يصطفق، تعتنق، . . . وما من دافع يستوجب عليه ذلك، لولا الحرص على إبراز الجرس الموسيقى للكلمات في بداية الأبيات وفي أواخرها، وكأن جو الحفل بما فيه من زينة، وأبهة لا يكتملان إن لم يكن الشعر كـذلك ذا طابع موسيقي رنّان.

وقد يضحي مفدي زكرياء، بتصوير الإحساس الصادق، في أدق المواقف المستدعية للشاعرية العفوية المتدفقة، فيسيء إلى عمله الشعري إساءة بالغة، ولنأخذ لهذا مثلاً هذه المقـطوعة التي شـارك بها في التأبين الأربعيني لوفاة شيخ أدباء تونس (العربي كبادي)، فعلى الرغم من أن الموضوع، موضوع رثاء يستوجب إظهـار العاطفـة الأخوية والإحساس بالمصاب الجلل، فإن زكرياء انصرف عنهما انصرافاً كلياً في سبيل زخرف لفظي لا طائل تحته ولا يتماشى مع الموقف البتة يقول:

دع مفـدِّي هنا يناجي المفدَّى   عـله بيـنـنـا سَيَسْـطِيـع ردا
وارث في الراشدية اليوم شهمـا   طـالمـا كـان يلهم الفن رشـدا
يـا كبادي لـو استـطعنا جعلنـا   ذوب أكبادنا أمامك سدا. . .»[2]

والأمثلة على هذا الاتجاه أكثر من أن تحصى[3].

(1) تحت ظلال الزيتون، ص، 100.
(2) المصدر السابق، ص، س 49.
(3) انظر، اللهب المقدس، ص، 139، وص، 296. أيضاً تحت ظلال الزيتون، ص، 136.

لقد كان المنتظر من شاعر مثل مفدي زكرياء، أو محمد العيد، وهما يمتلكان ناصية البيان، والموهبة الشعرية، أن يسموا بشعرهما عن الزخرف في الكلام، أو المهارة في الصناعة، واللعب بالألفاظ، ورصف الكلمات نظماً. لقد تحول الشعر في أمثال هذه الحالات إلى مجرد قعقعة لفظية لا روح بها ولا إحساس، ولا يمكن أن تعد هذه الزخارف الظاهرية من الشعر في شيء. لأن البديع في حد ذاته ولا سيما البديع اللفظي تقييد، وإرهاق، وتعمل، وتكلف، تتنافى كل التنافي مع الصدق الفني إلا ما جاء منه عفو الخاطر، يقول الدكتور طه إبراهيم في كتابه تاريخ النقد عند العرب: «إن صاحب البديع يفكر مرتين، مرة للفكرة، ومرة لتحويرها والتلطف لها حتى تسكن للبديع، ومن المعلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة، وإلا نفساً فاتراً كلما همّ باطراد وقف به الحرص على الزخرف، وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال تلمس المحسنات ولذلك فإن التكلف أول ظاهرة في مثل هذا الشعر..»[1] ويقول الدكتور عز الدين إسماعيل:

... إن العمل الأدبي من حيث هو بناء لغوي يتضمن إمكانيات موسيقية وأخرى تشكيلية، ولكن هذه الإمكانيات في اللغة تعد وسيلة لا غاية، قد يستفيد الأديب من الإيقاع والتجانس الصوتي، وغيره من الزخارف الصوتية التي يستطيع تحقيقها في عمله الأدبي، ولكن يوم أن تصبح هذه الأشياء هي كل مهمته فعندئذ لا يمكن أن يقال انه قد أنتج أدباً، لأن الأدب شيء غير الموسيقى...»[2].

---

(1) نقلاً عن، د. محمد مندور، في الميزان الجديد، ص، 28.

(2) د. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص، 35.

ويبدو أننا نستطيع أن نرد سلبيات هذا الاتجاه إلى بعض العوامل التي نراها فعالة في توجيه الشعر الجزائري الإصلاحي إلى هذه الوجهة.

وأولها يعود إلى مفهوم تقليدي للتجربة الشعرية ذاتها، فعلى الرغم من موافقتنا بأن العمل الشعري عبء ومشقة وجهد ومعاناة، غير أن هذا عند أصحاب الذائقة البديعية من الشعراء انصب في الأغلب الأعم على الصياغة البيانية وصقل العبارات وتنقيحها دون النظر إلى العناصر الفنية الأخرى من أفكار، ومشاعر، وصور.

وشعراؤنا في هذا ليسوا بدعاً من الشعراء العرب في بداية النهضة الذين راحوا يعجبون بهم، وينسجون على منوالهم، ولا سيما تلك النماذج المتمثلة عند شعراء مدرسة الإحياء الذين كانوا يعطون قيمة كبيرة للصناعة «فبقدر موهبة الشاعر منهم، وقدرته على إجادة الصياغة البيانية المشرقة، وبقدر قربه من نماذج التراث أو تفوقه عليها، كان حظه من التفوق والامتياز. . .»[1].

لذا كان من أبرز ما هوجمت به هذه المدرسة، من طرف مدرسة الديوان، إسرافها في العناية بالصقل اللفظي، وذلك ما جعل العقاد يطلق على هذا النوع من الشعر «شعر الصنعة» وهاجم بصفة خاصة إمامها أحمد شوقي، وبالغ في ذلك حيث يقول:

«. . . في أحمد شوقي ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لمحة من الملامح ولا قسم من القسمات، التي يتميز بها إنسان عن سائر الناس»[2]. كما أنكر طه

(1) أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر، ص، 150.
(2) عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، ص، 156.

حسين وجود التمايز عندهم في الألفاظ والأساليب»[1].

ويبدو أن الذوق الأدبي المحافظ داخل الجزائر قد ساعد على إشاعة هذه النظرة، فقد كان شيوخ الإصلاح ينظرون إلى النص الأدبي هذه النظرة التي تقف بهم في حدود المتعة البيانية، ولا تكاد تتعداها إلا نادراً مراعاة جوانب العمل الأدبي الأخرى. رأينا ذلك عند ابن باديس[2]، والإبراهيمي[3]، والعقبي[4]، وأبي اليقظان[5]، والميلي[6]، وغيرهم.

ويبدو أن هذا المفهوم كان شائعاً أيضاً بين جمهور الشعر ممن يسميهم الناقد حمزة بكوشة «هواة الألفاظ»[7].

* * *

4 ـ تطور البنية العامة في الاتجاه الجديد، وظاهرة الغموض:

رأينا أثناء دراستنا للشعر الجزائري في مرحلتي الإصلاح والثورة كيف كانت تغلب عليه النزعة الخطابية فشملت كل الاتجاهات من محافظة، ووجدانية، وثورية، بل لم تخل منها حتى تلك التجارب الرائدة في شعر التفعيلة، ورأينا كيف أن هذه النزعة طبعت ذلك الشعر بالوضوح والمباشرة والتقرير.

---

(1) د. طه حسين، حافظ وشوقي، ص، 137.
(2) انظر رأيه في شعر شوقي، وحافظ، الشهاب، جـ 4، م 10، (مارس 1934).
(3) انظر رأيه في شعر العيد، مقدمة ديوان محمد العيد، ص، ي.
(4) انظر رأيه في شعر العيد، الإصلاح، ع، 9، (1929/12/12).
(5) انظر، مقدمة ديوان أبي اليقظان، المطبعة العربية، الجزائر، 1931.
(6) انظر، شعراء الجزائر، في العصر الحاضر، جـ 2، ص، 8.
(7) حمزة بكوشة، لمحات من الأدب الجزائري، البصائر، ع، 300، (1954/12/7).

وفي دراستنا للغة الشعرية في المراحل السابقة المذكورة، رأينا كيف كان الشعراء يستخدمون في الأغلب الأعم لغة محددة الدلالة، مسطحة الخيال، لغة يعتبرها كثير من النقاد اليوم بأنها لا تليق بالشعر، ولا تنسجم مع الفن.

ولاحظنا أثناء دراستنا للغة الشعرية المستخدمة في الاتجاه الجديد، ولا سيما في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، بأنها لغة تتميز بكونها إيحائية، رمزية، غنية بالصور والإحالات التراثية الدينية والشعبية.

وإتماماً لهذه الدراسة لا بد من وقفة متأنية مع تطور البنية العامة ولا سيما في شعر التفعيلة أو قصيدة الشعر الحر. وما أدى إليه هذا التطور من غموض عند بعض الشعراء.

إذا كانت التجارب الرائدة الأولى عند سعدالله، وخمار، وباوية، والسائحي الصغير، والطاهر بوشوشي، وغيرهم لم تستطع أن تجدد كثيراً في البنية العامة للقصيدة الشعرية، لأنها لم تتخل عن لغتها التقريرية المباشرة إلا قليلاً، ولأنها قلما تجاوزت التجديد في الإيقاع الموسيقي، فإن التجارب الشابة، ولا سيما تلك التي صدرت بداية من أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، استطاعت أن تطور بنية القصيدة تطوراً ملحوظاً.

وقد استطاع الشعراء الشباب أن يكونوا أكثر تحكماً في أدواتهم الفنية، ترفدهم في ذلك ثقافة معاصرة شعرية ونقدية طيبة، وإن هم تفاوتوا بعد ذلك في مستوياتهم الفنية رؤية، وممارسة، وإبداعاً.

وأحسب أن أبرز ما أضافه هؤلاء الشعراء الشباب هو تطويرهم للبنيه التعبيرية باستخدامهم التقنيات الشعرية المعاصرة في تجاربهم

التي قد يكون من أهمها على الإطلاق التعبير بالصور تعبيراً بنائياً كما سبق القول. فإن أغلب تلك القصائد تعتمد على الصور المتنامية أفقياً في أسلوب الحكاية، يزيد من حيويتها الحوار الداخلي، (أو المونولوج) أو تداخلها من حين لآخر نزعة غنائية، قد تكون مقطوعة بمواقف درامية حادة لتبعد عن القصيدة الرتابة الغنائية أو التسلسل القصصي.

لذا نلحظ لجوء الشعراء إلى استعارة بعض العناصر الفنية من الفنون الأخرى. فنجدهم يستخدمون القطع، والمزج، والمصطلحات والتعابير الشعبية، وترك الفراغات المكانية أو الدلالية، والانتقال بين الأزمنة والأمكنة واللجوء إلى إحداث التنويع في الإيقاع الموسيقي بالانتقال من بحر أو تفعيلة مطردة إلى بحر أو تفعيلة مغايرة، بل قد يفاجؤك الشاعر بقطعة من الشعر العمودي وزناً وقافية داخل قصيدته التي هي من الشعر الحر. وهو يهدف من وراء هذا إلى التنويع في الإيقاع الموسيقي نفياً للرتابة والملل.

ويصبح التركيب أو ما يطلق عليه (المونتاج) من الوسائل المستعارة أساساً من السينما لتدخل الميدان الشعري، ليغدو من التقنيات الشعرية المعاصرة، لذا تكثر في بنية هذه القصائد الإحالات إلى الأساطير، والمرويات التراثية الشعبية والدينية، وغير ذلك من الوسائل البنائية كما أشرنا سابقاً.

ونحسب أن الحرص على الابتعاد عن الوضوح، والمباشرة هي التي تقف وراء هذه البنية التعبيرية حتى أصبح هذا الشعر «وقضيته الأساسية هي المغامرة التعبيرية باللغة وفي اللغة...»[1].

(1) محمد أمين العالم، لغة الشعر العربي الحديث، وقدرته على التوصيل. محاضرة ألقيت بندوة الشعر العربي المعاصر، المنعقد بالحمامات بتونس ما بين (4 - 8) ماي 1981، ص، 9.

إن أغلب القصائد التي اشتمل عليها ديوان الحب في درجة الصفر لـرزاقي، وحرسني الـظل، والجميلة تقتل الـوحش، لأزراج عمر، وانفجارات، وقائمة المغضوب عليهم، لأحمد حمدي. تتوفر على بنية تعبيرية من هذا النوع المعاصر، وهي بنية لا تتوفر في قصائد ديوان ثائر وحب لسعدالله، وأغنيات نضالية لمحمد صالح باوية، والحرف الضوء، لأبي القاسم خمار أو غيرها من دواوين محمد الأخـضر عـبد القادر السائحي الكثيرة.

إن الجري وراء الغريب والمدهش أدى ببعض هؤلاء الشعراء إلى الوقوع في شرك الغموض، وهو الشرك الذي وقع فيه كثير من الشعراء العرب المعاصرين ولا سيما أولئك الذين ينتمون إلى الاتجاه الذي يطلق عليه محمود أمين العالم «شعر الحداثة» والذي تعتبر مجلة «شعر» ثم مجلة «مواقف» من منابره الأساسية(1).

إن بروز هذه الظاهرة في الشعر الجزائري المعاصر، ولا سيما عند بعض الشعراء الذين أشرنا إليهم سابقاً، تجعلنا نتساءل هل اللجوء إلى الغموض من طرف أولئك الشعراء، موقف اختياري، كان الشعراء يتعمدونه لهدف فني مقصود؟

الواقع أن هذه الظاهرة أصبحت من أبرز الظواهر التي تميـز الشعر في الوطن العربي كله، حتى باتت هذه القضية من أبرز ما يثيره النقاد والدارسين كلما دار الحديث عن الشعر الحر، وهم يذهبون في ذلك فـي ما بين من يرى الغموض «في الحقيقة مقوماً من مقومات وجود الشعر»(2). ويذهب إلى حد القول: «إن الشعر هو الغموض»(3) وما بين

(1) المصدر السابق، ص، 7.

(2) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص، 194.

(3) المصدر السابق، ص، 187.

من يرفض الشعر الحر لأجل هذا الغموض، ويراه غميزة وعيباً لا يقبلهما العقل أو الفن. وإنه يتنافى مع الرسالة التي يجب أن يؤديها الشعر وهو الاتصال بالجمهور المتلقي، وإننا لا نكتفي بمتعة الفن فيه، وإنما نتوقع منه أن يمدنا بخبرة جديدة[1].

إن الظاهرة أصبحت مجال بحث في الشعر العالمي بصفة عامة وقد خصص الناقد الإنجليزي «أمبسون» كتاباً لهذه الظاهرة[2] أوضح فيه الفرق بين الغموض (Obscurity) والإبهام (Ambiguity) ونبه إلى عدم الخلط بين ظاهرتي الغموض، والإبهام في العمل الشعري، بل يجب التفريق بين المصطلحين لأن الفرق بينهما كبير، «فإن الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائماً بالضرورة الشيء الغامض»[3] ويرجع التمايز بين الغموض والإبهام إلى تميز أصيل في التجربة الشعرية نفسها «فالإبهام صفة أساسية ترتبط بالنحو وتركيب الجملة، في حين أن الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية. . .»[4].

إن الغموض الشعري خاصية في طبيعة «التفكير الشعري، وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري»[5].

---

(1) هذا رأي نجده في كثير من الدراسات، انظر مثلاً، د. عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، ص، 47. انظر مثلاً، سعد دعبيس، حوار مع الشعر الحر، ص، 80.

(2) Wiliame Emopson, Seven types of Ambiguity, Edinburgh, 1961.

(3) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص، 188.

(4) المصدر السابق، ص، 189.

(5) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص، 190.

لذا ينبغي التفريق بين الإبهام والغموض في العمل الشعري، فإن الإبهام بهذا الاعتبار لا يترك مجالاً لفهم القصيدة واستيعابها، أما الغموض فهو الحد الفاصل بين القصيدة المسطحة، والقصيدة المغلقة، ولذا «يجمع النقاد على أن الشعر المعيب هو الشعر المبهم لا الغامض»[1].

فأين يقف الشعر الجزائري المعاصر من هذا كله؟!

تذهب بعض الدراسات المتناولة للشعر الحر في الجزائر بأنه يتميز بعدم الغموض[2]، وأن الشعراء الجزائريين كانوا إلى الوضوح أميل منهم إلى الإبهام إذا قيست أعمالهم بنماذج معروفة بهذا الاتجاه في الشعر العربي المعاصر.

قد يكون هذا الرأي صائباً إلى حد، لا سيما وهو يتناول بالدراسة الشعر الجزائري الذي صدر في أواخر السبعينيات. ثم إن الشعراء الشباب يتفاوتون في هذا الاتجاه، ويتباينون في الأخذ بهذا المنهج إلى تيارين: تيار يمكن الإطلاق عليه تيار التعقيد، وتيار يمكن الإطلاق عليه تيار التجسيد.

أما تيار التعقيد: فيغلب على بعض الشعراء المتأثرين تأثراً واضحاً بمدرسة أدونيس، وأنسي الحاج، ويوسف الخال ومن لف لفهم، ويمكن أن نصنف تحت هذا التيار بعض الشعراء: منهم عمر أزراج، وأحمد حمدي، وعبد العالي رزاقي في كثير من قصائده.

---

(1) د. صالح أبو اصبع، ظاهرة الغموض في الشعر الحر، الفصول الأربعة السنة الأولى، ع، 3 يونيو 1978، الجماهيرية الليبية، ص، 171.

(2) انظر، د. عبدالله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي، ودراسات أخرى، ص، 125. أيضاً، شراد عبود شلتاغ، حركة الشعر الحر في الجزائر (1954 - 1974).

وينضوي تحت تيار التجسيد أغلبية الشعراء الجزائريين المتأثرين بشعر الرواد من أمثال بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، ونزار قباني، وأحمد عبد المعطي حجازي، والآخذون بهذا الاتجاه المائل إلى تجسيد الواقع دون إبهام أو تعقيد هم: أبو القاسم خمار، وحمري بحري، وجمال الطاهري، وسليمان جوادي، وأحلام مستغانمي، وغيرهم.

إن ما تتميز به بنية القصيدة عند أزراج، وحمدي، هو اعتمادها الواضح على الصور المتلاحقة التي تتكدس تكدساً غير منطقي، وتتلاحق تلاحقاً يدعو إلى الغرابة. ولعل الشاعر من هؤلاء كان يفعل ذلك عمداً طلباً لإبهار القارىء بخلق تشابيه واستعارات غير متوقعة، إن لم تكن مستحيلة.

إن البنية التعبيرية عند أزراج في مجموعتيه «وحرسني الظل» «والجميلة تقتل الوحش» وعند أحمد حمدي، ولا سيما في مجموعته الأخيرة «قائمة المغضوب عليهم» تقوم في أغلب الأحيان كما تقوم عند أدونيس ومدرسته على «المفارقات الاستعارية، والرموز الضدية، والثنائيات النافية لبعضها أو المحتضنة بعضها»[1] واستخدام الفراغات المكانية والدلالية، والانتقالات المفاجئة ما بين الأزمنة والأمكنة.

وأحسب أن أزراج عمر، يعد من أبرز الشعراء الجزائريين أخذاً بهذا الأسلوب وقد لاحظ النقاد الشباب أنفسهم هذا الميل الواضح إلى الإبهام عنده، بل إنه يصرح في أكثر من قصيدة باتجاهه هذا، وذلك حيث يقول:

---

(1) محمود أمين العالم، لغة الشعر العربي الحديث، وقدرته على التوصيل، ص، 10.

«لكي تعبر واضحاً، كن غامضاً»[1].

أو حيث يقول:

ان تفهموني، تبصروا دمنا جسوراً.
إن الغموض حديقتي.
والسطح كرمتهم جميعاً.
لا شيء يمضي هكذا.. فكوا الرموز تروا وضوحي صارخاً..»[2].

وفي ديوان «وحرسني الظل» تواجهنا البنية التعبيرية المبهمة في العديد من القصائد، ويجد الدارس صعوبة في الوصول إلى المعنى الذي يريد الشاعر، إن لم يستغلق كلية.

ما الذي يريده الشاعر من قوله مثلاً:

متى يجلس الغيم خلفي؟
لأنهي أسباب حزن الشجر
وأبدأ في رسم تفاحة خصرك، البحر بيتي
وكل المرايا
سجون الوجوه الذليلة
يهاجر بحر الظنون
فتبقين بحري؟
قلد البرق والغيم قبلتنا النائية
فضاعا...»[3].

---

(1) عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، 98.
(2) عمر أزراج، الجميلة تقتل الوحش، ص، 110.
(3) وحرسني الظل، ص، 100.

فأية علاقة عقلية أو نفسية بين قوله:

متى يجلس الغيم خلفي؟..

وبين قوله:

وأرسم تفاحة خصرك، البحر بيتي..».

إن أزراج مولع بالغريب من الصور، هذه الصور التي تفاجىء القارىء بعدم تطابقها مع الواقع، وكأنها شتيت مجمع من مناظر لا ائتلاف بينها. إنها تذكرنا بما يراه النائم في أحلامه من مناظر تتسم عادة بالبتر، والقطع، والتداخل، والغرابة، والمفاجأة.

فهل كان أزراج يرمي إلى التعبير عن هذا الواقع المضطرب القلق الذي يعيشه والذي لا يجد له شبيهاً في اللامعقولية إلا بما يراه في أحلامه؟

لعله كان يقصد إلى هذا حين عنون إحدى قصائده «حلم»[1].

بل لعله كان يستمد هذه الصور مما يراه في أحلامه حقاً، تقليداً لهذا الذي يذهب إليه السورياليون، الذين يبنون صورهم من عالم الأحلام على أساس فلسفي، مفاده أن الحلم أصبح نموذجاً لصورة هذا العالم بأسره الذي يتداخل فيه الواقع واللاواقع، والمنطق والخيال، وتفاهة الوجود وتساميه، وحدة لا تنفصم ولا تقبل التفسير[2].

يقول أزراج مصوراً بعض ما يجده من معاناة:

---

(1) وحرسني الظل، ص، 80.

(2) انظر، د. أبو أصبع، ظاهرة الغموض في الشعر الحر الفصول الأربعة السنة الأولى، ص، 76.

أصير مدينة
ولا شيء يرحمني
لا النعاس ولا الشجر المرتعش
يعيش بداخل عيني
يا شجر الحلم أورق على جبهتي وتألق.
كواكب ورد
تشعب على جسدي وشم مقهى...»[1].

ويقول من قصيدة أخرى:

«قرأت النوافذ والريح تغلقها
وكان المطر
يرتل آخر تعويذة للشجر
وأحسست شيئاً يموت بقلبي
رأيت البحار تسير وراء جنازة
رأيت بلاد العيون الأسيرة
تودعني والعصافير تبكي على الشجرة
وأمي تجر الكفن
وتصرخ
أيا ولدي المغترب
لماذا ولدت هنا
ومت هناك.
تعال وخذ كفني
لتدفأ، قلبي الآن بارد...»[2].

(1) المصدر السابق، ص، 35.
(2) المصدر السابق، ص، 65.

وفي مثل هذه الحالات، فإن الإنسان الوحيد الذي يستطيع أن يفهم رموز هذه الصور هو الشاعر نفسه، والمبالغة في الأخذ بهذا الأسلوب تقطع حبل الصلة بين الشاعر والمتلقي لأن التجربة والحالة هذه لم تعد مرتبطة بالعقل والمنطق الذي تواضع الناس عليه جميعاً، وإنما أصبحت عملية أشبه ما تكون بالهذيان، لأن الشاعر هنا يعمد إلى تسجيل كل الخواطر والانفعالات التي تنفلت من سيطرة الوعي والمنطق دون أن يعمد إلى الاختيار والتنقيح.

وفي ديوان «قائمة المغضوب عليهم» لحمدي، تلقانا هذه البنية التعبيرية التي تتخذ من اللغة الشعرية مغامرة لا تنتهي عند حد «إن الشعر، على حد تعبير الشاعر نفسه، محاولة لتجديد اللغة وإعطائها أبعاداً جديدة»[1].

ذلك ما نتبينه مثلاً من خلال قصيدته: يطلع الراقدون، حيث يقول متحدثاً فيما يبدو عن المناضل المغربي ابن بركة: يدخل البار.. يخرج.. يحمل لي بسمة ثم يأخذها مرة كالحليب، يمزق أضلاعه بالغناء/ الشوارع مفتوحة كالمدينة، يعرفها حارة.. حارة، إنما كان يدرك مثلي خفاياها..

فجاءة صار يبكي.. يصفر.. يضحك.. كلمته، فتجهم
ثم اختفى في الرواق المحاذي.
قال لي: الورد والثلج يخنقه
ثم كلمته مرة ثانية:
ـ ترتدي الحزن.

---

(1) باديس قدادرة، أحمد حمدي الشاعر، الشعب، ع، 5848 (1982/8/16).

- سيجارة. أولك زهرة؟!
فضحكنا معاً، مرت المرأة العانس المرتدية جلبابها الخيش،
مرت سحابات حزن مدوية. كانت النخلة المستطيلة تفرى
عنان السماء. وعاد يمزق أضلاعه بالغناء المباغث:
«يا أيها الرجعيون مجابهة»/ والشهيد الذي لم يمت، ظل
يتبعني...»[1].

إن البنية التعبيرية، تقوم أساساً على إحداث المفارقات الاستعارية، والتضاد والتنافر بين الأشياء والصورة، كما جاء ذلك في مثل قوله: فالبسمة مرّة كالحليب.. ويمزق أضلاعه بالغناء.. صار يبكي، يصفر يضحك، الورد والثلج يخنقه، الشهيد الذي لم يمت ظل يتبعني..

ثم إن الشاعر هنا يستخدم الحوار الداخلي (المونولوج)، والحوار الخارجي (الديالوج)، وهو في كل ذلك لا يؤطر قصيدته بمكان أو زمان معين. أما الإيقاع الموسيقي فهو مزيج من بحور مختلفة أحياناً تجيء الجملة الشعرية على وزن معين ثمَّ يغير الوزن بإحداث خلل عروضي مقصود، أو غير مقصود مثل قوله: «...مرت المرأة العانس المرتدية جلبابها الخيش...» وأحياناً تجيء البنية التعبيرية للقصيدة كلها على شكل جمل إخبارية وكأنها مزق من مقال إخباري صحفي كما جاء ذلك عنده في قصيدته «ميدان الموت، بيروت»[2] يقول:

يبس الورد على الشرفات

---

(1) قائمة المغضوب عليهم، ص، 79.
(2) المصدر السابق ص، 71.

والذي لم يأت فات

إنما بيروت لم تأت

وقيل انتحرت في آخر الشارع..

قال السيد الملفوف في أكفانه..

لم يرها مذ خرجت حبلى.

وكانت تنهب الشارع ركضاً...

* * *

... افتقدت ليندا

فمن يحمل إلى ليندا السلام؟

- من رأى محمود في هذا المساء

- هرب الطفل من الأردن

فانكب على وجهه في هذا العراء؟

آخر الأخبار:

جاءت قوة جوية

تردم (تل الزعتر)

المملوء بالقتلى.

... فمن يحمل إلى الشام السلام؟[1].

إن الصور عند أزراج، وعند حمدي تذكرنا بصور محمود درويش الذي لا نشك في تأثر الشاعرين به، فإن محمود درويش معروف بتميزه بهذه الصور الغامضة أحياناً، غير إن الواقع المؤلم الذي يعيشه درويش، والعذاب النفسي الذي يعانيه يختلفان فيما نحسب عن واقع ونفسية أزراج، وحمدي. يقول درويش معللاً هذا المنحى في قصائده

---

(1) قائمة المغضوب عليهم، ص، 71.

«القصيدة الحديثة أكثر تعقيداً وتركيباً وتشكيلاً نتيجة تعقد الحياة نفسها، الحياة المعاصرة لا تسمح لنا بأخذ أي مظهر من مظاهرها بكل بساطة وسذاجة والتناقضات صارت أكثر انفجاراً وتداخلاً، وإن ما يعوزنا في هذا العصر لهو اليقين...»[1].

وفي ديوان «الحب في درجة الصفر» لعبد العالي رزاقي، قد تلاقينا بعض الصور الغامضة ولكنها قلما تصل درجة الإبهام، لأن طبيعة تكونها تختلف عن هذه التي نجدها عند الشاعرين السابقين فالغموض في البنية التعبيرية لأزراج يعود في غالب الأحيان إلى استخدامه الواسع «للرمز» وإلى إتيانه بالإيرادات التراثية والأسطورية بطريقة مكثفة، قد يجد القارىء صعوبة في تفهمها أو الوصول إلى أبعادها ومدلولاتها فيكون الشاعر في هذه الحالة غير مسؤول عن غموض تعابيره وصوره بقدر ما تكون المسؤولية على المتلقي الذي يتطلب منه أن يكون ملماً بالأساطير والأمثال، والقصص الشعبي، وكبريات حوادث التاريخ وشخصياته، يقول من قصيدة «أبو ذر الغفاري»[2].

أبو ذر بباب الدار يطلبنا
وخلف الباب سمعتنا
يمر.. خطاه تترك خلفه شيئاً.
يسمى اشتراكية.
ونشربه معاً نخب انتصار الاشتراكية
ونشرب ظله،
ما لونه؟

---

(1) د. أبو أصبع، ظاهرة الغموض في الشعر الحر، الفصول الأربعة، ص، 176.
(2) الحب في درجة الصفر، ص، 91.

ما شكله؟

ماذا يريد؟

ونحن نعرفه ويعرفنا

ولكنا نخاف . .

وكم أبا ذر شربناه

ـ مع الماء،

ـ مع الضوء

ـ مع الريح،

ـ مع الصدق

ـ مع الكذب،

مع الميلاد والموت

معاوية يوزع عطفه والسيف في الغمد

وطفل في الشوارع يصرخ.

ـ ابتعدوا

أبو ذر يجوب الشام مصلوباً

على قمصان عثمان

ويبحر في التسكع آخر الموتى

ويكتب رقمه في الصفحة الأولى.

أبو ذر. . دم أحمر. . . »[1].

ولكن الرموز والأقنعة، والإحالات التراثية عند رزاقي أحياناً تجيء بطريقة مكثفة، متداخلة مما يسبب الغموض في بنية القصيدة وصورها، وأحياناً يؤدي هذا إلى عدم التوصل إلى الدلالة التي يقصدها الشاعر.

---

(1) الحب في درجة الصفر، ص، 91.

كما جاء في قصيدته «السفر في المنافي»[1]، وقصيدته «مقاطع من قصيدة الدم»[2].

حقاً إن الرمز عادة ما يخلق انطباعاً أولياً لدى المتلقي بالصعوبة وعدم القدرة على التوصيل، ولكن هذا الانطباع سرعان ما يتلاشى مع القراءة المتأنية العميقة.

ثم إن من طبيعة الرمز أن يجعل المتلقين يختلفون حول مدلوله، وأبعاده، وهو دليل على عمقه وقوته، ولكن هذا قد لا يتوفر عادة إلا في النماذج الجيدة.

ويبدو أننا نستطيع القول إنَّ البنية التعبيرية عند رزاقي تتراوح بين الشفافية والبساطة، وبين العمق والغموض، هذا الغموض الذي يصل أحياناً إلى حد الإبهام. قد يكون الغموض سببه الموقف النفسي أحياناً، وهنا يكون المنطلق فنياً بحتاً، فقد يحاول بعض الشعراء بناء أعمالهم بطريقة يجسدون بها ما يشعرون به من قلق وضياع، وما يشعرون به من أحاسيس مضطربة إزاء هذا العصر المعقد.

فقد يصدر بعضهم عن تلك الرؤية التي نجد شبيهاً لها عند الشاعر الكبير (اليوت) الذي يمتاز أسلوبه الشعري بالتقلب، والتضاد الحاد، ويعد ذلك الأسلوب منه «استجابة لروح المدينة الحديثة التي تتطلب بتعقيدها البالغ، وتناقضها ومشاعرها، وأفكارها المضطربة أدباً يتصف بالشمول ويلمح ويوحي ويتحدث حديثاً غير مباشر، أي أدباً يجنح بالضرورة إلى الغموض والتعقيد..»[3].

---

(1) المصدر السابق، ص، 76.

(2) المصدر السابق، ص، 31.

(3) د. عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ص، 303.

وأحسب أن أحمد حمدي كان يقصد إلى التعبير عن هذا الإحساس في قصيدته الغامضة «مشكلة» ولعل في اختياره لهذا العنوان ما يدل على ذلك. يقول:

وترسب في ذكرياتي
عينا عصفور
ينقر في قلبي النور
وها أنا أصارع الدوار
في شراييني يعيش الحزن والحب
ويمتد الصراع
وفي لحظة اللاوجود
وقفت في المونولوج والحياة
وعقرب الساعة في نهاية المطاف
تململ في بطن الأشياء
ليعبر عيني العالقين بلا أهداب
في قفص الزمن الضائع
فالعالم عبر المجهول
تمخض حولني مشكلة...»[2].

فإن القارىء لأول وهلة قد يجد صعوبة في إدراك، أبعاد الصورة، ومدلولات الرمز كما جاء في قوله:

«ترسب في ذكرياتي عينا عصفور».

---

(1) انفجارات، ص، 27.
(2) المصدر السابق.

أو قوله: «وفي لحظة اللاوجود» وقوله: «وقفت في المونولوج والحياة» ولكن يستطيع بالحدس، أن يدرك بأنها صور ترمز إلى القلق، والضياع، والشعور بتفاهة الحياة.

حقاً قد يكون الموقف النفسي المتأثر بالعوامل الخارجية والداخلية المتشابكة دافعاً للشاعر لأن يعبر عن هذه الحياة المعقدة بصور معقدة مثلها، ولكن الانسياق وراء هذا التبرير قد يؤدي بالشاعر لتقديم أعمال ليست من الفن في شيء. وأحسب أنه من الخطأ الذي يقع فيه بعض الشعراء الشباب قصدهم إلى الغموض عمداً تعبيراً عن نزوعهم إلى التجديد، وهو أمر ـ كما لا يخفى ـ ليس من الفن الأصيل في شيء.

لأن الغموض فن ولكن يجب ألا يقصد إليه قصداً بذاته كأسلوب وإنما يجب أن ينتج عفوياً وبدون قصد، ويتولد، تلقائياً مع البنية التعبيرية، «لأن الشعر الذي يبحث عن الجدة في غير موضعها يصل إلى الالتواء، كما يقول «اليوت»[1]. وبين لزوم الغموض المتسم بالشفافية، وعدم الوقوع في فخ الإبهام، وتكلف التعتيم يقول أحد النقاد المعاصرين المهتمين بالمضمون في العمل الشعري وهو محمود أمين العالم: «... إن الغموض صفة ذاتية في البلاغة الشعرية من حيث إنها تعبير بلاغي تخيلي... وإن التوصيل الشعري ليس هو مجرد التوصيل التقريري أو الإعلامي أو التثقيفي، أو التعليمي، إلى غير ذلك، وإنما هو التوصيل الإيحائي، وهو الفاعلية الجمالية الدلالية بلغة البنية الشعرية نفسها... على أن ما نلحظه من غموض بل تعقيد أيضاً في بعض ظواهر الشعر الحديث، ومن عدم القدرة على التوصيل لا تدخل في هذا المعنى الخاص للغوص الشعري.. ولا تقف عند حدود الجماهير غير

---

(1) انظر، د. أبو أصبع، ظاهرة الغموض في الشعر الحر، الفصول الأربعة، ص، 176.

المثقفة شعرياً أو الأمية عامة، وإنما تمتد إلى جماهير المثقفين كذلك. . »[1].

إن الغموض المطلوب في العمل الفني الناجح يجب أن يكون «شبيهاً بالسحابة الرقيقة الناتجة عن علاقة الشمس بالأرض، لا شبيهاً بالغموض الناتج عن وداع الشمس للأرض. . . »[2].

* * *

وإلى هنا نكون قد تتبعنا تطور بنية القصيدة في الشعر الجزائري الحديث في مظاهرها العامة، وأبرز خصائصها الفنية من القصيدة المبنية على وحدة البيت حتى قصيدة التوقيعات النفسية، ذات النفس القصير جداً.

ونحسب أنه في استطاعتنا القول بأن هذه القصيدة قد تطورت في بنيتها العامة من خلال المراحل التي مرت بها، مرحلة الإصلاح، فالثورة، فالاستقلال، وعبر اتجاهاتها الاتجاه التقليدي المحافظ، والاتجاه الوجداني الرومانسي، والاتجاه الجديد الحر.

وقد تبين لنا أنه من أهم خصائص هذه البنية في مرحلة الإصلاح اتصافها بالنزعة الخطابية، واللغة التقريرية المباشرة، والاعتماد على وحدة البيت أساساً للعمل الشعري، واختيار أسلوب غنائي تقليدي متشابه لم يستخدم أساليب الحكاية، والقص، والحوار، إلا نادراً.

وتبين لنا أن الاتجاه الوجداني الرومانسي حاول أن يطور هذه

---

(1) محمود أمين العالم، لغة الشعر العربي الحديث، وقدرته على التوصيل، .ص، 18.
(2) الفصول الأربعة، ص، 176.

البنية باحتفاله بالذات، ونهجه أساليب الحوار، والقص الدرامي. ولكن في حدود ضيقة، ولدى شعراء يعدون على الأصابع. وأن الوجدانيين كانوا أقل عناية بالصياغة اللفظية، والمحسنات البديعية من سابقيهم من الشعراء المحافظين الذين كانوا أكثر احتفالاً بالأساليب البيانية.

وتبين لنا أخيراً كيف أن شعراء التفعيلة بل شعراء القصيدة الجديدة حتى الذين استخدموا الشكل العمودي، من شباب ما بعد الاستقلال. استطاعوا أن يوفروا لأعمالهم الوحدة الموضوعية والعضوية بانتهاج أساليب تعتمد تقنيات القصيدة الجديدة، مثل التركيز على اللغة الشعرية الإيحائية والاحتفال بالصورة المعبرة من خلال شحن العبارة بالعاطفة الذاتية. ولكن هذا الاحتفال أدى إلى ظهور بعض السلبيات في هذه اللغة، وأبرزها، الغموض الذي شاب بعض هذه الأعمال التي بالغت في استخدام الرمز، وأوغلت في التهويمات، والصور الغريبة المتداخلة إلى حد الإبهام، والتعقيد، مما جعل القارىء يحس بأنه لا يقرأ شعراً ينبض بالانفعال والإحساس، وإنما هو يقرأ أحاجي وألغازاً. وكأن ذلك كله كان ردّ فعل متطرف للهروب من لغة القصيدة التقليدية الواضحة المباشرة. ولكن إلى غموض لا طائل تحته.

ومع ذلك نستطيع القول إن مرحلة التقرير والمباشرة التي هي صفة مميزة للقصيدة التقليدية، حتى مرحلة الغموض التي هي من صفات بعض القصائد المعاصرة دليل على التطور، والحيوية، ومحاولة لتطوير مستمر في بنية القصيدة في الشعر الجزائري الحديث.

خاتمة

إن أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث تتلخص فيما يلي:

أولاً: إن الشعر الجزائري الحديث شهد طوال نصف قرن (1925 1975) تطوراً هاماً في جانبيه الفكري والفني، وظهرت فيه اتجاهات فنية مختلفة هي بعض هذه الاتجاهات التي ظهرت في الوطن العربي أيضاً، الاتجاه التقليدي المحافظ، والاتجاه الوجداني الرومانسي، والاتجاه الجديد (الحر).

وإن مؤثرات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية ونفسية، ساعدت على توجيه الشعر الجزائري إلى هذه الاتجاهات، ولم يكن ذلك منه وليد تقليد بقدر ما كان نابعاً عن عوامل ذاتية نشأت عن المراحل التي مر بها الشعب الجزائري طوال هذه الفترة. على أنه استفاد وتفتح على الثقافة العربية من حوله، فاستفاد التقليديون المحافظون من حركة الإحياء العربية، واستفاد الوجدانيون من الاتجاه الرومانسي العربي. كما استفاد جيل ما بعد الاستقلال من الاتجاهات الجديدة المعاصرة، وتراوحت هذه الاستفادة بين الإعجاب، والتأثر، وبين المحاكاة والتقليد.

ثانياً: إن الشعر الجزائري الحديث شهد تطوراً ملموساً في جانبيه الفكري والفني، وحاول عبر اتجاهاته الثلاثة أن يحسن من جانبه الفني

فعرفت القصيدة تطوراً ملحوظاً في جانبها الموسيقي والإيقاعي فتحولت من نظام القصيدة العمودية المبنية على وحدة البيت والقافية المطردة، إلى القصيدة المبنية على المقطوعات، والثنائيات والرباعيات، والقوافي المتراوحة إلى القصيدة الحرة ذات القوافي المرسلة المبنية على التفعيلة، والجملة الشعرية، إلى القصيدة المدورة. والتوقيعات، وانتهت إلى قصيدة النثر ولم تخل هذه التجارب من تجاوزات عروضية، وعيوب في الإيقاع الموسيقي شأنها في ذلك شأن هذه النماذج التي أصبحت اتجاهاً معروفاً في الشعر العربي المعاصر.

ثالثاً: إن اللغة الشعرية في هذه التجارب عرفت هي الأخرى تطوراً واضحاً فمن التعامل مع اللغة من جانبها المعجمي الدلالي، مع جيل العشرينيات والثلاثينيات إلى التعامل مع اللغة من جانبها الإيحائي مع جيل الأربعينيات والخمسينيات إلى التعامل مع اللغة من جانبها التصويري الرمزي الذي وصل حد الغموض أحياناً مع جيل الستينيات والسبعينيات.

وكان للغة الشعرية مع كل اتجاه خصائصها التي تتميز بها، فقد تميزت بالجزالة والفصاحة والسلامة عند المحافظين، وتميزت بالرقة، والهمس والشفافية عند الوجدانيين، وتميزت بالبساطة والسهولة والتجاوز إلى حدود استخدام العامية، والتساهل في تطبيق القواعد النحوية والصرفية في بعض الإنتاج المعاصر.

رابعاً: إن الصورة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث هي العنصر الشعري الأكثر ضعفاً ولا سيما في الاتجاه التقليدي المحافظ الذي ظل يستخدم لغة مباشرة مسطحة، تقريرية، تهبط في مستواها أحياناً لتصبح لغة نثرية باهتة لا فن فيها ولا جمال لعوامل مختلفة ذكرناها في مكانها من البحث، ومع ذلك فإن الصورة الشعرية

عرفت بعض التطور على يد الوجدانيين الذين كانوا أكثر عناية بالذات وأكثر اهتماماً بالجانب الفني، وأقل احتفالاً بالموضوعات ذات الطابع الوعظي الإصلاحي الخطابي، مما أكسب الصورة على يدهم نوعاً من الحركية والحيوية، ولا سيما في الموضوعات الوصفية والعاطفية. التي عرف بعض الشعراء الوجدانيين كيف تصبح الذات فيها محوراً تمتزج الصورة بها، ولم تعد وصفاً فتوغرافياً يكتفي بالرصد والمتابعة، كما هو الشأن مع الاتجاه السابق.

وبلغت الصورة الشعرية مبلغاً معتبراً على يد الشعراء المعاصرين من الشباب في الشكلين العمودي والحر، حتى غدت عنصراً هاماً في التجارب ذلك أن الشعراء الشباب أصبحوا أكثر وعياً بأهمية الصورة وتقنياتها وتوسلوا إلى ذلك بالرمز، والأسطورة، والإحالات، والمرويات الشعبية والدينية وغيرها، مع تفاوت في الإجادة بين شاعر وآخر بطبيعة الحال.

خامساً: إن بنية القصيدة، تطورت هي الأخرى، فإلى جانب تطورها من ناحية إيقاعها الموسيقي، تطورت أيضاً في بنيتها التعبيرية، وتميزت في كل مرحلة ببعض المميزات الخاصة، فيلاحظ مثلاً أن البنية التعبيرية في القصيدة العمودية المحافظة ظلت غنائية، لا تعرف غير الأسلوب الخطابي المباشر في الأغلب الأعم. غير أن الاتجاه الوجداني بنزوعه الذاتي حاول تطوير الأسلوب في البنية التعبيرية فاستخدم أسلوب الحكاية، والقص والحوار، وظهرت المسرحيات الشعرية، وإن ظلت هذه التجارب مقتصرة على بعض الشعراء القليلين، وما إن ظهرت التجارب الجديدة المعاصرة حتى خطت بالبنية التعبيرية خطوات واسعة ولا سيما في القصيدة الحرة التي أصبحت تولي الوحدة العضوية اهتماماً، وتنظر إلى التجربة الشعرية على أنها نمو للحدث داخل إطار فني يتكامل فيه المضمون والشكل تكاملاً عضوياً وراحت تستخدم

تقنيات حديثة تعتمد الأساليب الحوارية، والقصّ، والرمز، والإحالة، والتركيب، والتداعي، وقد أدى حرص بعضهم على هذه التقنيات إلى الوقوع في الإبهام مما جعل بعض التجارب تهويمات ضبابية لا طائل تحتها.

من خلال هذه النتائج، يبدو أننا نستطيع القول: إن الشعر الجزائري الحديث طوال نصف قرن جمع بين القوة، والضعف، حسب تنوع التجارب، ومواهب الشعراء، وساير التطور الذي عرفته مسيرة الشعر في الوطن العربي ولم يتخلف عنها، ولم يكن كما ادعى البعض شعراً انحطاطياً لا يمثل عصره، وأنه متشابه النصوص، عديم الشخصية، أو هو ضعيف يجب أن يعامل برفق.

ومهما يكن الحكم على هذا الشعر ومستواه الفني، فإنه يعد تعبيراً عن إحساس الشعراء الجزائريين تجاه الحياة، والإنسان، والمجتمع، ودليلاً على رغبتهم في التطور الدائم الذي يتطلبه إيقاع العصر المتجدد، والسير بالحركة الشعرية من حسن إلى أحسن، وما تنوع اتجاهاته إلا ثمرة لهذا الصراع الطبيعي بين القديم والجديد.

وعلى الرغم من اتصاف هذه الحركة الشعرية بالبطء، والتقطع، والتفرد، والضعف في بعض جوانبها، فإنها كانت تعبيراً عن الظروف الصعبة التي كانت الجزائر تمر بها من جانب، واستجابة لإرادة التغير والتطوير التي شارك بها الشعراء الجزائريون كل مراحل الشعر في الوطن العربي، من مرحلة التقليد والمحافظة، إلى مرحلة التجديد والمعاصرة من جانب آخر.

وبعد، فإن رجاءنا أن يكون هذا البحث مساعداً على تصحيح بعض الآراء والأحكام المسبقة، كاشفاً عن بعض هذا الإنتاج الذي ظل منسياً في الدوريات المتناثرة هنا وهناك، فإن هو استطاع تحقيق ذلك، فبفضل الله الذي هو ولي التوفيق في البداية والنهاية.

الملاحق والفهارس

1 ـ تراجم الشعراء.
2 ـ فهرس مادة الشعر الجزائري في الدوريات الجزائرية ما بين (1925 - 1962).
3 ـ قائمة بالأسماء المستعارة وأصحابها الحقيقيين.
4 ـ المصادر والمراجع.
5 ـ فهرس الأعلام.
6 ـ فهرس الموضوعات.

تراجم الشعراء

نتناول هنا تراجم الشعراء الجزائريين ممن ورد ذكرهم في هذا البحث ممن نحسب أن شعرهم يمثل اتجاهاً واضحاً من الاتجاهات الثلاثة التي عني بها البحث. وقد دفعنا إلى هذا العمل ما رأيناه من فراغ في هذا الصدد، وما لمسناه من معاناة الباحثين أساتذة وطلاباً حين يحتاجون إلى التعرف على هذا الشاعر أو ذاك.

غير أننا اقتصرنا في هذه التراجم على جيلي الإصلاح وثورة التحرير أما جيل الاستقلال من الشباب الذين ظهروا على المسرح الشعري في الستينيات والسبعينيات فإننا لم نترجم لهم، لأن أغلبهم ما يزال على قيد الحياة وقد ترجم لهم في ديوان أو في مقال أو في دراسة، ثم لأن أغلب هذه التجارب الشعرية التي ينشرونها ما تزال في حاجة إلى أن يمضي عليها بعض الوقت حتى تتأصل ويمكن عندها تصنيف هذا الإنتاج والحكم على هذه الأعمال في هذا الاتجاه أو ذاك.

وقد ركزنا عند الترجمة لكل شاعر على العناصر التالية: المولد، المربى، الثقافة، الإنتاج، وغيرها من المعلومات التي نحسبها تقرب صورة الشاعر لدى القارىء. وقد رتبنا التراجم حسب الحروف الهجائية.

(أ)

1 ـ آل خليفة، محمد العيد حم علي. (1904 - 1979)

2 - آل الشيخ، مفدي زكرياء بن سليمان. (1908 - 1977)

3 - ابن رحمون، مصطفى. (1921 -   )

4 - ابن السائح، محمد اللقاني. (1896 - 1970)

5 - ابن العقون، عبد الرحمن. (1908 -   )

6 - أبو الحسن، علي بن صالح. (1906 -   )

7 - أبو اليقظان، إبراهيم بن الحاج عيسى. (1888 - 1973)

(ب)

8 - الباتني، أحمد معاش. (1928 -   )

9 - باوية محمد الصالح. (1930 -   )

10 - البدوي أحمد جلول. (1906 -   )

11 - بكوشه حمزة. (1907 -   )

12 - بوشامه الربيع. (1916 - 1959)

13 - بوشوشي الطاهر. (1916 -   )

(ج)

14 - الجزائري، عمر بن قدور. (1886 - 1932)

(خ)

15 - خباشة، صالح. (1933 -   )

16 - خرفي صالح. (1933 -   )

17 - خمار، أبو القاسم. (1931 -   )

(ر)

18 - رمضان، حمود بن سليمان. (1906 - 1929)

(ز)

19 ـ الزاهري، محمد السعيد السنوسي. (1899 - 1956)

20 ـ الزاهري، محمد الهادي السنوسي. (1902 - 1974)

(س)

21 ـ السائحي، محمد الأخضر. (1918 -)

22 ـ السائحي، محمد الأخضر عبد القادر. (1933 -)

23 ـ سحنون، أحمد. (1907 -)

24 ـ سعد الله، أبو القاسم. (1930 -)

(ش)

25 ـ الشبوكي، محمد. (1916 -)

26 ـ شريط، عبدالله. (1921 -)

(ط)

27 ـ الطرابلسي، محمد بن الحاج إبراهيم. (1887 - 1948)

(ع)

28 ـ العباسي، مبارك جلواح. (1908 - 1943)

29 ـ العقون، عبد الكريم. (1918 - 1959)

30 ـ العمودي، محمد الأمين. (1890 - 1957)

(م)

31 ـ المكي أحمد الجنيد.

1 ـ آل خليفة : محمد العيد حم علي، (عين البيضاء 1904 - 1979).

من مواليد عين البيضاء في 28 أوت من سنة 1904، وفيها تلقى تعليمه الابتدائي، وانتقل إلى بسكرة في سنة 1918 حتى سنة 1921 حين غادر بسكرة متوجهاً إلى تونس حيث درس بجامع الزيتونة سنتين عاد بعدهما إلى بسكرة ليشارك في النهضة العلمية والصحافية فشارك بقلمه في الإصلاح، صدى الصحراء، الشهاب وغيرها. وفي سنة 1927 انتقل إلى العاصمة معلماً بمدرسة الشبيبة وتخرج على يده العديد من شعراء الجزائر، وغادر العاصمة في سنة 1940 متنقلاً بين باتنة، عين مليلة معلماً. وبعد اندلاع الثورة ألقي عليه القبض وفرضت عليه الإقامة الجبرية ببسكرة حتى الاستقلال، وقد عاش في بسكرة في عزلة صوفية انقطع فيها إلى نفسه، وأصبح قليل الإنتاج. وفي صيف 1979 توفاه الله بمدينة باتنة. يعتبر رائداً من رواد الشعر الحديث، ولسان الحركة الإصلاحية، له إنتاج شعري غزير، وقد أصدر ديوانه في 1967 ثم أعيد طبعه في سنة 1979. ومن آثاره مسرحية شعرية هي: بلال بن رباح. صدرت في سنة 1938.

1 المراجع : حديث مع الشيخ العيد، في جويلية 1970.

ديوان محمد العيد (المقدمة).

2 آل الشيخ : مفدي زكرياء، (بني يسقن 1908 - 1977).

ولد ببني يسقن من قرى ميزاب، تلقى تعليمه الابتدائي بها، ثم سافر إلى عنابة، فتونس حيث درس بمدارسها اللغة العربية والفرنسية مستكملاً دراسته بجامع الزيتونة. وفي سنة 1926 عاد إلى الجزائر ليشارك في النهضة العلمية بقلمه شعراً ونثراً وشارك في الحياة الوطنية مناضلاً ملتزماً في صفوف جمعية طلبة شمال إفريقيا، وانخرط في حزب نجمة إفريقيا الشمالية، وأصبح أميناً لحزب الشعب في سنة 1937 ورئيساً لتحرير صحيفته (الشعب) وبعد اندلاع الثورة التحق بصفوف جبهة التحرير. وقد دخل السجن مرات عديدة ما بين (1937 حتى 1959). واصل كتابة

الشعر بعد الاستقلال، وتنقل طويلاً بين الجزائر والمغرب، وتونس وقد توفاة الله في أول رمضان 1397 موافق 1977/8/16 بتونس ودفن بمسقط رأسه. له إنتاج شعري ونثري ضخم، وصدر له من الدواوين اللهب المقدس، تحت ظلال الزيتون، من وحي الأطلس. وشعره ما يزال متناثراً في الصحف والمجلات يحتاج إلى جمع ولا سيما ما صدر له قبل (1953 وبعد 1963). يلقب بشاعر الثورة الجزائرية، وأحسن شعره هو ما عالج فيه القضايا الوطنية، إذ يتميز بصدق التعبير، وجزالة اللفظ، وجمال التصوير. وهو ليس كذلك في شعر المدح. من أشهر شعره (قسماً بالنازلات) النشيد الرسمي للجمهورية الجزائرية.

2 المراجع : شعراء الجزائر في العصر الحاضر جـ 1 ص 150.
معلومات أفادنا بها الشاعر في صيف 1974 بالدار البيضاء بالمغرب.
الثقافة ـ ع 23 أكتوبر نوفمبر 1974 ـ الملحق ص 41.

3 ابن رحمون : مصطفى. (ليانة: 1921).

ولد ابن رحمون بقرية ليانة قرب مدينة ، بسكرة ، وبمسقط رأسه حفظ القرآن، وفي سنة 1936 أصبح من تلامذة ابن باديس وفي سنة 1940 انتقل إلى وهران حيث عمل مع ابن عمه الزاهري في جريدة «الوفاق» محرراً. وفي سنة 1944 كان في العاصمة معلماً. وفي 1954 انتقل إلى «عين زعطوط» دائرة عين التوتة ليمارس مهنة التعليم في مدرسة شعبية حرة. وبعد الاستقلال عاد إلى مدينة بسكرة وقد ظهر عليه سلوك التصوف بشكل مسرف. وهو يعيش حالياً ظروفاً نفسية ومادية قاسية جداً يبيت على أرصفة الأزقة فراشه الأرض وغطاؤه السماء. نشر شعره في الصحافة الوطنية. مثل الإصلاح. كما نشر خارجه في الأزهر المصرية، والثريا التونسية، والأديب اللبنانية. نشر ديوانه مؤخراً من طرف الشركة الوطنية دون مقدمة أو تعريف بالشاعر.

3 المراجع : الشعب، ع (1980/10/6).

النصر، ع (1980/10/19).

4 ابن السائح : محمد اللقاني. (نفطة: 1896 - 1970).
أصله من الطيبات قرب مدينة تقرت، ولكنه ولد بنفطة ـ تونس وفي الطيبات حفظ القرآن وتلقى مبادىء اللغة والفقه على يد الشيخ التجاني وأتمَّ دراسته في جامع الزيتونة حيث تحصل على شهادة (العالمية) وبعدها رجع إلى الجنوب الجزائري حيث عمل مدرِّساً وأسس في كل من (قمار) و (تماسين) مدرسة حرة. ولكن طموحه أعاده إلى تونس حيث أصبح أستاذاً في جامع الزيتونة وبها ظلَّ باقي حياته إلى أن توفاه الله في 1970/2/21. وشعره مبثوث في شعراء الجزائر في العصر الحاضر الجزء الأول. وهو فيه مقل.

4 المراجع : شعراء الجزائر في العصر الحاضر جـ 1، ص 30

5 ابن العقون : عبد الرحمن (وادي الزناتي 1908).
حفظ القرآن بمسقط رأسه وأتمَّ الدراسة الابتدائية، وكان من تلامذة الشيخ عمار مهري ما بين سنتي (1926 - 1933) وهو الذي درَّبه على قرض الشعر وكتابة المقالات الأدبية والاجتماعية. انتسب إلى «حزب الشعب» وكان من بين أعضاء لجنة المدارس الحرة التابعة لحزب الشعب الجزائري. وكان يشتغل إلى جانب التعليم بالفلاحة أو بالتجارة جزئياً وراء لقمة العيش، وقد تعرَّض للسجن والمعتقل أثناء الكفاح السياسي، واعتقل أبان الثورة التحريرية، وبعد الإفراج عنه أصبح عاملاً ضمن صفوف الثورة التحريرية بدمشق أولاً، ثمَّ ممثلاً للجزائر بالأردن ما بين (1958 - 1964). عاد إلى الجزائر ليعمل في سلك التعليم إلى أن أحيل إلى التقاعد في سنة 1973، وهو عضو المجلس الإسلامي الأعلى. إنتاجه الأدبي:
من وراء القضبان. الشركة الوطنية 1968.

ديوان ابن العقون. الشركة الوطنية 1980.
القول الفصل في تحديد النسل. البعث. 1981.

5 المراجع : ديوان ابن العقون، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1980 ص 5 - 14.

6 أبو الحسن : علي بن صالح. (القرارة، 1906).
تلقى تعلمه الابتدائي بالكتاب بمسقط رأسه. ثمَّ سافر إلى تونس حيث درس سنوات عديدة بجامع الزيتونة. زاول التدريس بالمدارس الحرة بوادي ميزاب، وبعد الاستقلال انتقل إلى العاصمة معلماً بثانوية حسيبة بنت بو علي إلى أن أحيل إلى التقاعد. له شعر غزير نشر أغلبه بجرائد أبي اليقطان وهو ينزع فيه نزعاً إصلاحياً ووطنياً. وقد نشرت له مجموعة شعرية أولى مؤخراً.

6 المراجع : معلومات شخصية.

7 أبو اليقظان : أبو اليقظان إبراهيم بن الحاج عيسى (1888 - 1973).
ولد بمدينة القرارة في جنوب الجزائر، تعلم بالكتاب حيث حفظ القرآن ودرس عند الشيخ أطفيش «ببني يسقن» ثمَّ سافر إلى تونس في سنة 1912 حيث كان منتسباً للزيتونة ورئيساً لأول بعثة علمية جزائرية بتونس حتى سنة 1925. من أبرز الصحفيين نضالاً وثورة على الاستعمار، أصدر ثماني جرائد فيما بين 1926 - 1939 أسقطها الاستعمار واحدة تلو الأخرى. له مؤلفات عديدة في الفقه، والتاريخ، والتراجم، نذكر منها: سلم الاستقامة (في الفقه) بأجزائه السبعة. سليمان باشا الباروني في جزأين. ديوان أبي اليقظان جزء مطبوع وآخر مخطوط. تاريخ صحف أبي اليقظان (مخطوط) إلخ... توفي بالقرارة بعد مرض طويل في 1973/03/30.

7 المراجع : ترجمة استقيناها عن الشيخ نفسه في سنة 1970.

أبو اليقظان، نشأتي (مخطوط).
الشهاب، ع 115، أكتوبر (1931).
شعراء الجزائر، جـ 1، ص 109.
محمد علي دبوز، زعماء الإصلاح، جـ 1، و جـ 2.
محمد ناصر، أبو اليقظان وجهاد الكلمة ـ الجزائر ـ 1980.

8 الباتني : أحمد معاش. (باتنة 1928).
تلقَّى تعليمه بمدارس جمعية العلماء في كل من باتنة وقسنطينة، ثمَّ سافر إلى تونس لاستكمال دراسته بجامع الزيتونة. من جيل الشعراء الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية. نشر أغلب شعره في جريدة البصائر السلسلة الثانية. التحق بصفوف جبهة التحرير بعد اندلاع الحرب التحريرية وتقلَّب في عدَّة وظائف سياسية أثناء الثورة وبعد الاستقلال. ما زالي يوالي الإنتاج الشعري. متأثر إلى حد بعيد بجماعة أبولو، والمهجر، وهو ينـزع في شعره نـزعاً إصلاحياً ووطنياً. وشعره لما يجمع لحد الآن. من آثاره ديوان التراويح وأغاني الخيام (تحت الطبع) كلمات متقاطعة للتسلية، قصص وأشعار للأطفال، الخ...

8 المراجع : معلومات أمدنا بها الشاعر نفسه.

9 باوية : محمد الصالح (المغير، 1930).
تلقى مبادىء التعليم في مسقط رأسه، فمعهد ابن باديس ثمَّ تونس، والكويت، وسوريا. وأخيراً سافر في بعثة دراسية لإتمام دراسته الطبية بيوغسلافيا حيث تخرَّج طبيباً. بدأ حياته الشعرية منذ 1952، وله ذيوان شعري وحيد جمع فيه بين الشعر العمودي والحر. وباوية يعدُّ من أبرز رواد الشعر الحر في الشعر الجزائري الحديث ومن أجود الشعراء الجزائريين تعبيراً وتصويراً ولكنه مقل، وقد انصرف عن الشعر نهائياً بعد سنة 1972 فهو يعتقد بأنَّه يفيد بالطب أكثر من الشعر.

9 المراجع : الثقافة، ع 23 أكتوبر ـ نوفمبر، الملحق ص 10.

10 البدوي : أحمد جلول (البليدة ـ 1906).

ولد بمدينة البليدة في سنة 1906 وكانت دراسته ببعض الزوايا مثل زاوية الشيخ محمد الأنداتي بثنية الحد. كما كان يدرس في الوقت نفسه بالمدارس الرسمية الفرنسية مما خوَّله إجادة اللغة الفرنسية قراءة وكتابة وهو أمر قلَّما نجده عند الشعراء الجزائريين الآخرين. شارك في التعليم ما بين 1931 حتى 1942 بمدرسة الشبيبة الإسلامية بالعاصمة. ثمَّ عاد إلى البليدة حيث أسس المدرسة التعليمية وظلَّ بها حتى سنة 1956، اضطر بعد إلى النزوح إلى المغرب. ظهر إنتاجه الشعري بجريدة البصائر بكثرة ولكنه نشر قبل ذلك في كل من الشهاب، والمرصاد، والثبات، والتلميذ وفي المغرب نشر إنتاجه بمجلة الوعي والرأي العام والعلم. بعد الاستقلال درس في الثانويات: «عقبة» فـ «الثعالبية»، فـ «عمر راسم» إلى أن أحيل إلى التقاعد سنة 1971. له ديوان شعري مخطوط تحت عنوان «وابل وطل».

10 المراجع : الشعر الجزائري المعاصر، جـ 1 نشر، مجلة آمال، الجزائر ص 67.

11 بكوشه : حمزه ـ وادي سوف (1907).

تلقى تعلمه بمسقط رأسه ثمَّ سافر إلى تونس حيث تخرج بجامع الزيتونة. عاد إلى الجزائر ليكون من أبرز الناشطين ضمن جمعية العلماء. عمل في ميدان الصحافة والتعليم، والوعظ، والتجارة أيضاً وقد أوفد إلى فرنسا للوعظ والإرشاد حوالي 1938. يعد من أبرز دعاة التجديد في الشعر، وله آراء ومواقف نقدية جريئة. كتب الشعر ولكنه مقل. وإنتاجه لم يجمع إلى حد الآن وهو متناثر بين الجرائد التونسية والجزائرية ولا سيما الوزير والبصائر والإصلاح. انقطع بعد الاستقلال لدراسة القانون وهو يعمل حالياً محامياً.

11 المراجع : معلومات أفادنا بها الشاعر نفسه في جلسات متعددة.

12 بوشامة : الربيع (قنزات 1916 - 1959).

ولد بقرية قنزات الواقعة في القبائل الكبرى، تلقى تعليمه الابتدائي على يد الشيخ السعيد الصائغي، وفي سنة 1937 التحق بمعهد ابن باديس، درس بمدارس جمعية العلماء وسافر مع الورتلاني إلى باريس للوعظ والإرشاد وتعليم العربية للمهاجرين. وفي حوادث ماي 1945 ألقي عليه القبض ثمّ أطلق سراحه. وظلّ مناضلاً مع الوطنيين ضدّ الاستعمار وانضمّ إلى صفوف جبهة التحرير بعد اندلاع الثورة. وكان في الوقت نفسه معلماً في مدرستي الهداية ثمّ الثبات بالحراش، إلى حين اختطافه من طرف الجيش السري الفرنسي وإعدامه، وكان ذلك في ماي من سنة 1959. له شعر غزير نشر أغلبه في جريدة البصائر وهو يتجه فيه اتجاهاً إصلاحياً وطنياً وينزع فيه نزع مدرسة المهجر وجماعة أبولو.

12 المراجع : البصائر، السلسلة الثانية.

محمد الصالح رمضان، الشعب، 3535 (1975/4/22).

13 بوشوشي : الطاهر (بجاية حوالي 1916).

درس بمسقط رأسه ثمّ انتقل إلى العاصمة حيث درس بالمدارس الفرنسية الابتدائية والثانوية والجامعة، وكان يدرس العربية بمدرسة الشبيبة الإسلامية متتلمذاً على محمد العيد آل خليفة. عمل بالإذاعة الجزائرية من أوائل الخمسينيات، ومحرراً رئيسياً في مجلة هنا الجزائر. بعد الاستقلال سافر إلى فرنسا وعاد إلى الجزائر في أوائل السبعينيات وعمل أستاذاً لمادة الترجمة بجامعة الجزائر. له إنتاج شعري جيِّد، وهو ينزع فيه إلى التجديد مضموناً وشكلاً، وهذا الإنتاج موزع في الجرائد الوطنية: الشهاب، هنا الجزائر، البصائر، الثقافة. تحت إمضاء «ابن جلا» أحياناً. متأثر بالرومانسية العربية والفرنسية، وقد قلّ شعره في المدّة الأخيرة.

13 المراجع معلومات أفادنا بها الشاعر. في 1980/10/4.

14 الجزائري : عمر بن قدور الجزائري (1886 - 1932).

ولد بمدينة الجزائر، وتعلّم بالكتاب، ثمّ بمدرسة الثعالبية التي لم يستمر بها طويلاً. عرف باتجاهه السلفي الإصلاحي ونشاطه الصحفي. هو الذي أنشأ جريدة «الفاروق» وشارك بقلمه في جريدة «الحضارة» بالآستانة و«اللواء» و«المؤيد» بمصر (1914). أخذ عليه الاستعمار الفرنسي نزعته التركية الإسلامية فصادر جريدة الفاروق، ونفاه إلى الأغواط حيث مكث حتى آخر سنة 1918 لكنّه اعتزل النشاط الصحفي وآوى إلى شبه عزلة صوفية. من مؤلفاته (الإبداء والإعادة في مسلك سائق السعادة) في التصوف.

14 المراجع : ترجمة ووثائق وافانا بها أحد أقربائه وهو السيد محمد السماتي في 1970/12/15.

حديث مع توفيق المدني في 1971/2/10.

حديث مع الشيخ أبي اليقظان (رحمه الله).

صالح خرفي، شعراء من الجزائر، ص 37

15 خباشه : صالح، (القرارة 1933).

من مواليد القرارة في شهر ماي سنة 1933، تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمسقط رأسه والتحق بجامع الزيتونة بعد ذلك أتمّ دراسته بكلية آداب بغداد في سنة 1961. شارك إبان الثورة في تثقيف شباب الجبهة، كان ينشر شعره أثناء الثورة بإمضاء (ابن بابا صالح). ويعمل منذ الاستقلال في سلك التعليم الثانوي بالجزائر. له ديوان شعري تحت عنوان (الروابي الحمر) يجمع شعره الصادر قبل 1970. قليل الإنتاج، وشعره يتميز بجزالة اللفظ، وصدق العاطفة. وهو ينزع فيه نزعاً تقليدياً.

15 المراجع : الروابي الحمر، ص 188.

16 خرفي : صالح (القرارة 1933).

من مواليد القرارة، تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بها، درس سنوات عديدة بجامع الزيتونة، ثمَّ سافر إلى القاهرة حيث تخرَّج بليسانس في الأدب سنة 1961. والدكتوراه في سنة 1971. عمل أستاذاً محاضراً بمعهد اللغة والأدب العربي، ورئيساً لتحرير مجلَّة الثقافة عدَّة سنوات قبل أن يلتحق مديراً للثقافة في المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم. له دراسات أدبية كثيرة منها شعراء من الجزائر، صفحات من الجزائر، الشعر الجزائري الحديث، الجزائر والأصالة الثورية، وله ديوانان شعريان: أطلس المعجزات وأنت ليلاي. وهو ينزع في شعره نزعاً تقليدياً. قلَّ إنتاجه الشعري في السنوات الأخيرة.

16 المراجع : أنت ليلاي ص 1.

معلومات شخصية.

17 خمار : أبو القاسم (بسكرة 1931).

من مواليد مدينة بسكرة، تلقى تعليمه الابتدائي بها ثمَّ سافر إلى قسنطينة فتونس، فسوريا حيث تخرَّج في كلية الآداب 1964. عاد بعد استقلال الجزائر ليعمل صحفياً ثمَّ موظفاً في وزارة الشبيبة ثمَّ مديراً لمجلة «ألوان». وأغلب إنتاجه الأدبي شعر، وقد أصدر عدَّة دواوين نذكر من بينها: ربيعي الجريح، ألوان من الجزائر ظلال وأصداء، أوراق، الحرف الضوء. ينزع في شعره نزعاً رومانسياً. ويكتب إلى جانب القصيدة العمودية القصيدة الحرة أيضاً. وهو يعد من أوائل ناظميه في الجزائر.

17 المراجع : مجلة الثقافة، ع 23 (أكتوبر- نوفمبر 1974) الملحق ص 30.

18 رمضان : رمضان حمود بن سليمان (1906 - 1929).

من مواليد غرداية، تعلم بكتابها ثمَّ بغليزان ثمَّ بتونس ولم يتخط مستوى التعليم الابتدائي إلاَّ قليلاً ولكنه وسع من ثقافته العربية

والفرنسية. اشتهر بآرائه الثورية وبأفكاره النقدية الهامة في الأدب والاجتماع. وله شعر يتراوح بين الجودة وغيرها. ومن آثاره 1 ـ حوالي ثلاثين قصيدة. 2 ـ الفتى، محاولة قصصية تحكي حياة رمضان نفسه. 3 ـ بذور الحياة، خواطر فلسفية أو حكمية عن الحياة والناس. 4 ـ مجموعة مقالات أدبية واجتماعية موزعة بين (الشهاب) و (وادي ميزاب) اختطفته يد المنون في الثالثة والعشرين من عمره في مسقط رأسه سنة 1929.

18 المراجع : رمضان حمود، الفتى (1929).
جريدة الإصلاح، ع: 12 (1930/2/27).
الشهاب جـ 12، م 5 (جانفي 1930).
محمد ناصر، رمضان حمود الشاعر الثائر ـ غرداية ـ 1978.

19 الزاهري : محمد السعيد السنوسي الزاهري (1899 - 1956).
من مواليد (ليانة) قرب بسكرة. حفظ القرآن بكتابها ثمَّ درس على الشيخ باديس بقسنطينة، ثمَّ بجامع الزيتونة. عرف في الأوساط الأدبية والإصلاحية بأسلوبه الجريء في ملاحقة الطرقية وسبقه إلى معالجة بعض المواضيع القومية، نشر إنتاجه بصحافة المشرق العربي ولا سيما بالرسالة، المقتطف، والفتح. وهو صاحب جرائد عديدة: الجزائر (1925) البرق (1927) الوفاق (1938) المغرب العربي (1947). ومن آثاره عدا الشعر والمقالات: الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير. توفي بالعاصمة في سنة 1956.

19 المراجع : الشهاب، 84 ,87 ,101.
البرق، ع: 19 (1927).
شعراء الجزائر، جـ 1، ص 62.
صالح خرفي: شعراء من الجزائر ص 73

Ali Merad, Le Reformisme Musulman, P. III.

20 الزاهري محمد الهادي السنوسي (ليانة 1902 - 1974).

من مواليد (ليانة) قرب بسكرة، تلقى تعليمه الابتدائي بها على يد والده، ثمَّ على يد الشيخ باديس بقسنطينة مدَّة تسع سنوات والتحق بجريدتي المنتقد فالشهاب محرراً ومتجولاً. وعمل في حقل الصحافة والتعليم طوال مدَّة حياته. كما سافر إلى فرنسا للوعظ والإرشاد في بعثة للعلماء، وعمل بالقسم العربي بالإذاعة الفرنسية، مشاركاً في تحرير مجلة هنا الجزائر. وبعد الاستقلال، عمل مدرساً بثانوية حسيبة بنت بوعلي، وعائشة أم المؤمنين، وذلك حتى سنة 1971 حيث أحيل إلى التقاعد. وقد أصيب بمرض عضال ألزمه الفراش وأفقده النطق طويلاً إلى أن توفاه الله في 1974. من أهم أعماله شعراء الجزائر في العصر الحاضر في جزأين وهو يعد من أهم مصادر الأدب الجزائري الحديث. شعره موزع في الجرائد الوطنية، وهو ينزع فيه نزعاً إصلاحياً تقليدياً محافظاً.

20 المراجع : الثقافة، ع 24، جانفي 1975، ص 99.

شعراء الجزائر في العصر الحاضر، جـ 1 ص 184.

21 السائحي : محمد الأخضر، (العلية، 1918).

تقع العلية ما بين القرارة وتقرت، وبها ولد السائحي وتلقى تعليمه الابتدائي ثمَّ سافر إلى القرارة ليدرس على الشيخ بيوض بمعهد الحياة الثانوي، سافر بعده إلى تونس حيث درس سنوات عديدة بجامع الزيتونة. وكان يشارك في الوقت نفسه بقلمه في صحافتها، عاد إلى الجزائر ليتنقل معلماً بين بعض المدارس الحرَّة. والتحق بالقسم العربي بالإذاعة الفرنسية حتى الاستقلال.

وكان ينشر شعره في أغلب أعداد مجلة هنا الجزائر في هذه الفترة، صدر له ديوانان: همسات وصرخات ثم جمر ورماد وله شعر متناثر في الصحف والمجلات الوطنية. يعد السائحي من أبرز

الشعراء الجزائريين، يتميز شعره بنزعة وجدانية واضحة، وبتعبير سلس هامس، وخيال ميال إلى الإبداع والتجديد. ظلَّ محافظاً على القالب العمودي. وهو ما زال يوالي الإنتاج.

21 المراجع — المجاهد الأسبوعي، ع 511 (1970/7/12) ص 22.
الشعر الجزائري المعاصر، مجلة آمال جـ 1. الجزائر 1982.

22 السائحي : محمد الأخضر عبد القادر (تقرت، 1933).

درس بمسقط رأسه ثمَّ على يد ابن عمه السائحي الكبير بمدينة باتنة. التحق بجامع الزيتونة ونال شهادة التحصيل في سنة 1956. بعد الاستقلال أتمَّ دراسته بجامعة الجزائر، تنقل في عدَّة مناصب ما بين الصحافة والتعليم والتنشيط الثقافي. أصدر عدَّة دواوين شعرية: ألوان 1968، ألحان من قلبي، الكهوف المضيئة 1971، واحة الهوى 1973، أغنيات أوراسية، بكاء بلا دموع 1979. ويجمع في شعره بين القالبين العمودي والحر، ويكتب في كل الموضوعات، وشعره لا يرقى إلى مستوى فني واحد فهو متفاوت بين الجودة والضعف.

22 المراجع : الكهوف المضيئة، ص، 173.
آفاق عربية، ع 12 (آب 1981) ص، 114.
الشعب، ع، 1978/11/18

23 سحنون : أحمد (ليانة، 1907).

في ليانة قرب مدينة بسكرة ولد أحمد سحنون، وتلقى مبادىء التعليم على يد والده، وعلى يد الشيخ محمد خير الدين وشيوخ زاوية طولقة، ولكنه اعتمد على ثقافة عصامية. واتصل بالشيخ ابن باديس فكان يمده بالنصح والتوجيه إلى أن أصبح من أركان الحركة الإصلاحية في الأربعينيات. في سنة 1936 توجه إلى العاصمة وأقام بها لإدارة مدرسة التهذيب الحرة بحي سانت

أوجين (بولوغين حالياً). وكان إلى جانب التعليم يشارك بقلمه السيال في جريدة البصائر يكتب الشعر والمقالات الإصلاحية الدينية. اعتقل أبان الحرب التحريرية وتنقل بين السجون والمعتقلات. وبعد الاستقلال عاد إلى عمله مصلحاً يبلغ الرسالة إلى الأجيال الصاعدة، أخلص لله دينه وعمله. تغلّب على شعره نزعة وجدانية، ويبدو في شعره التأثر الواضح بمدارس العصر، الإحياء والمهجر وأبولو ومن أصدق شعره عاطفة تلك القصائد التي نظمها في المعتقل أبان الثورة. وهو يجمع إلى موهبة الشعر موهبة الخطابة أيضاً ومن آثاره ديوان أحمد سحنون، ودراسات وتوجيهات إسلامية، الجزائر 1981.

23 المراجع : معلومات أمدنا بها الشيخ سحنون في يوم 1982/11/18.

24 سعدالله : أبو القاسم (البدوع، 1930).

ولد سعدالله بقرية البدوع من وادي سوف حوالي 1930، وفيها تلقى تعليمه الابتدائي، وبعد الحرب العالمية الثانية سافر إلى تونس دارساً بجامع الزيتونة مشاركاً في الوسط الأدبي بقلمه. ثمّ سافر إلى القاهرة حيث حصل على ليسانس في الأدب من كلية دار العلوم، سافر بعدها إلى أمريكا وعاد منها بشهادة دكتوراه في التاريخ وذلك في سنة 1965. وسعدالله إلى جانب تدريسه وإشرافه على بحوث الطلبة بمعهد العلوم الاجتماعية معروف بنشاطه الدائب ومؤلفاته العديدة، وبحوثه المستفيضة في الأدب والفكر والتاريخ. ومن أشهرها: محمد العيد آل خليفة (دراسة). الحركة الوطنية الجزائرية 1969. تاريخ الجزائر الثقافي جـ1 - 2 1981 1982. دراسات في الأدب الجزائري الحديث، 1966. ويعد سعدالله من رواد الشعر الحر في الجزائر. وله في ذلك ديوانان : النصر للجزائر، القاهرة 1957. ثائر وحب، بيروت، 1967. ولكن سعدالله انقطع بعد الاستقلال عن كتابة الشعر،

مواصلاً جهوده في البحوث الأكاديمية في التاريخ الجزائري الحديث.

24 المراجع : ترجمة أفادنا بها الشاعر
منطلقات فكرية. الدار العربية للكتاب، 1982، ص 44.

25 الشبوكي : محمد (1916).

ولد محمد الشبوكي بثليجان، بلدية الشريعة، ولاية تبسة، حفظ القرآن في البيت بواسطة معلم خاص. انتقل إلى نفطة بالجنوب التونسي حيث درس مبادىء في اللغة والحساب، ثمَّ انتقل بعدها إلى جامع الزيتونة في سنة 1934 وتخرج فيها بشهادة التحصيل في سنة 1942، انخرط بسلك التعليم بمدارس جمعية العلماء معلماً ومديراً حتى اندلاع الثورة التحريرية، التحق بالثورة سنة 1955 وكلِّف بالتوجيه والإعلام، ألقي عليه القبض في 1956/02/10 وزج به في معتقل (الجرف) قرب مسيلة وتنقل بعدها بين المعتقلات الموجودة في غرب البلاد ووسطها. وبعد الاستقلال انتخب رئيساً لبلدية الشريعة في سنة 1963 ثمَّ رئيساً للمجلس الولائي سنة 1975 حتى يومنا هذا. لم ينشر إلاَّ القليل من شعره وأغلبه في الوطنية والثورة. وهو مؤلف النشيد الثوري المشهور (جزائرنا).

25 المراجع : النصر، ع (1982/10/16).
صلاح مؤيد، الثورة في الأدب الجزائري ص 56 - 58.

26 شريط : عبدالله (مسكيانة 1921).

ولد شريط بمسكيانة قرب تبسة وبها تعلم ثمَّ بتبسة. سافر بعدها إلى تونس حيث درس سنوات عديدة إلى أن سافر إلى سوريا حيث تخرَّج بليسانس في الفلسفة في سنة 1951 وحصل على الدكتوراه من جامعة الجزائر في 1972 حيث يعمل أستاذاً لمادة الفلسفة. وله ديوان شعري وحيد، وقد انقطع عن كتابة الشعر منذ

1950، متجهاً إلى كتابة المقالة الاجتماعية والفلسفية وله في ذلك عدَّة مؤلفات. من أشهرها وأهمها: الفكر الإصلاحي عند ابن خلدون. هذا إلى نشاطه في الأحاديث الإذاعية. يتجه شريط في شعره اتجاهاً رومانسياً وهو مبدع في الشعر الذاتي، جدد في التعبير والتصوير معاً.

26 المراجع : الثقافة، ع 11 نوفمبر 1972، ص، 120

27 الطرابلسي : محمد بن الحاج إبراهيم الطرابلسي (1887 - 1948).

ولد بمدينة طرابلس (ليبيا) وكان والده قد هاجر إليها قبل هذا التاريخ من (بريان) جنوب الجزائر ـ حفظ القرآن وأتقن تجويده بالروايات السبع وتعلم مبادىء العلوم في العربية والشريعة الإسلامية بأحد كتاتيب طرابلس، واشتغل بالتعليم في إحدى مدارس الاتحاد والترقي ـ وبعد الاحتلال الإيطالي لطرابلس غادرها عائداً إلى مسقط رأسه (بريان) اشتغل طول حياته بالتعليم منتقلاً ما بين القرارة، وبريان، وبسكرة، وقسنطينة وشارك بقلمه في الصحف العربية شعراً ونثراً، وهو عضو بارز من أعضاء جمعية العلماء. توفي ببريان في سنة 1948.

27 المراجع : محمد الهادي السنوسي، شعراء الجزائر. جـ2، ص 121.

أبو اليقظان، ملحق السير، (مخطوط) ص 163.

مقالات الطرابلسي وشعره موزع ما بين الشهاب، وادي ميزاب، الأمة.

28 العباسي : مبارك جلواح (قلعة بني عباس 1908 - 1943).

ولد مبارك جلواح العباسي في سنة 1908 تلقى مبادىء في اللغة العربية وحفظ القرآن على يد والده الذي كان من رجال الدين. ولم يكمل تعليمه فقد أجبر على الخدمة العسكرية وسافر ضمن العسكر الفرنسي إلى المغرب واغتنم فرصة اطلاعه على إحدى المكتبات الخاصة بالمغرب فنمى مداركه وثقف نفسه بنفسه. في

أواخر الثلاثينيات اتصل بالحركة الإصلاحية وعمل في التدريس بمدينة مستغانم ثمَّ سافر إلى باريس للعمل وكان يقوم بنشاط توجيهي في أوساط العمال المهاجرين، وأقام بباريس أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد وجد ميتاً في نهر (السين) بباريس، ويرجح أنَّه انتحر لأسباب نفسية، أو سياسية، أو اجتماعية، وذلك في سنة 1943. يعد جلواح من أشهر الشعراء الرومانسيين في الجزائر وشعره موزع في الجرائد الوطنية وقد جمعه الشاعر في ديوان مخطوط تحت عنوان (دخان اليأس).

28 المراجع : د. عبد الله ركيبي، الشعب الأسبوعي ع (75/12/27) ص 28.

29 العقون : عبد الكريم، (برج الغدير، 1918 - 1959).

برج الغدير في ولاية السطيف، حيث ولد عبد الكريم العقون وبها زاول تعلمه الابتدائي ثمَّ انتقل ليدرس على يدي الشيخ باديس ما بين (1933 - 1936) وبعدها إلى جامع الزيتونة حيث تخرج قبيل الحرب العالمية الثانية، عاد إلى الجزائر ليعمل في حقل التعليم مدَّة خمس عشرة سنة. ناضل في صفوف جبهة التحرير بعد اندلاع الحرب التحريرية. ولجرأته التي يحمس بها الشعب في دروسه في مسجد (المرادية) وأعماله النضالية ألقت عليه القبض منظمة الجيش السري واغتالته برفقة زميله الربيع بوشامة في ماي من سنة 1959. يتميز شعر العقون بوجدانية متدفقة، وهو ينحو فيه نحواً إصلاحياً وطنياً وشعره متناثر في الجرائد الوطنية ولا سيما جريدة البصائر السلسلة الثانية.

29 المراجع : معلومات شخصية أمدنا بها الشيخ حمزة بكوشه.

30 العمودي : محمد الأمين العمودي (1890 - 1957).

ولد بوادي سوف، درس بالكتاب والمدرسة الابتدائية الرسمية ثمَّ سافر إلى قسنطينة حيث تخرج بشهادة في المحاماة والترجمة. عيِّن كاتباً عاماً لجمعية العلماء لمقدرته بالقلمين العربي

والفرنسي وعمل وكيلاً شرعياً ما بين بسكرة والعاصمة وأنشأ جريدة الدفاع بالفرنسية للدفاع عن حقوق المسلمين الجزائريين. له قلم فياض وأسلوب يجمع بين النقد والفكاهة شارك به في جل الصحف الإصلاحية، وله شعر رقيق تطغى عليه نغمة حزن ويأس من الحياة. اغتالته (اليد الحمراء) في أكتوبر سنة 1957 بالعاصمة.

30 المراجع : الشهاب، جـ 11 م 9، (فيفري 1936) ص 621،

د. / سعد الله. الحركة الوطنية الجزائرية ص: 330, 410, 424.

Mahfoud, Kaddache, La Vie Politique A Alger.

31 المكي : أحمد الجنيد، (الخنقة، 1893 ـ ؟).

تلقى مبادىء القراءة والكتابة بمسقط رأسه خنقة سيدي ناجي قرب بسكرة، وبها حفظ القرآن ونشأ في بيئة محافظة متصوفة وانخرط في المدرسة الفرنسية حيث نال الشهادة الابتدائية وذلك في سنة (1909) وانتقل بعدها إلى مدرسة قسنطينة ثمّ المدرسة العليا بالجزائر العاصمة مما أهّله أن يتقن إلى جانب اللغة العربية، اللغة الفرنسية أيضاً. وتنقل في مدارس الجزائر الرسمية للتعليم، وانتقل في سنة 1922 إلى التدريس بإفريقيا الغربية [1] حيث أسندت إليه إدارة مدرسة هناك. له شعر جيد ولكنه مقل شديد الإقلال، وهو ينزع فيه نزعاً رومانسياً تشاؤمياً.

31 المراجع : شعراء الجزائر في العصر الحاضر، جـ 1، ص 98.

(1) ـ هكذا وردت، ولعلّ الشاعر يقصد بها السنغال.

فهرس مادة الشعر الجزائري في الدوريات التالية المشهورة

ما بين (1925 - 1962)

1	جريدة	الشهاب	(1925 - 1929)
2	مجلة	الشهاب	(1929 - 1939)
3	جريدة	وادي ميزاب	(1926 - 1929)
4	جريدة	الإصلاح	(1927 - 1947)
5	جريدة	النجاح	(1930 - 1939)
6	جريدة	المغرب	(1930 - 1931)
7	جريدة	النور	(1931 - 1933)
8	جريدة	البستان	(1933 - 1933)
9	جريدة	الأمة	(1934 - 1938)
10	جريدة	البصائر	(1935 - 1939)
11	جريدة	البصائر	(1947 - 1956)
12	جريدة	المنار	(1951 - 1954)
13	مجلة	هنا الجزائر	(1952 - 1960)
14	جريدة	المرصاد	(1931 - 1933)

جريدة «الشهاب» قسنطينة (1925 - 1929)

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
حول القصيدة العاشورية	الطيب العقبي	1	25/11/12	رد على عاشور الخنقي
إلى المرشد الصريح	شاعر المنتقد	1	25/11/12	هو محمد الهادي السنوسي
الجرائد ومنافعها	محمدبن إبراهيم الطرابلسي	8	25/12/31	
أسطر الكون	محمد العيد	11	1926/1/21	
مابال آشيل يهذي	محمد العيد	13	1926/2/03	
تهنئة عيدية	محمد عبابسه الأخضري	23	1926/4/22	
إلى الكتاب والسنة	ابن تيمية عبد الحق بن إبراهيم الخنقي	26	1926/5/13	
أيام الزفاف	محمد العيد	28	1926/5/27	
مأساة باخرة(سيدي فروش)	محمد العيد	29	1926/6/13	
حالتنا	محمد بن منصور العقبي	30	1926/6/10	
أسباب الرقي	محمدبن إبراهيم الطرابلسي	31	1926/6/17	
القديم والجديد	رمضان حمود	50	1926/8/26	
أقسام الناس	رمضان حمود	53	1926/09/6	
أطلال العرب	دويدة محمود	55	1926/9/13	
دموع وآلام وخواطر	زكرياء بن سليمان	57	1926/9/20	مفدي زكرياء
دمعة في سبيل الأمة	رمضان حمود	61	26/10/11	
قلمي غلامي	إبراهيم بن نوح امتياز	62	26/10/14	
فيوليت أنت لها	إسماعيل مكي الخنقي	64	26/10/28	
إلى شبابنا المتنورين	رمضان حمود	66	1926/11/7	
تهنئة الشهاب	الرابحي	76	26/12/23	
شلت يد الجاني	رمضان حمود	78	1927/1/6	عن محاولة اغتيال ابن باديس
إلى زعيم المصلحين	محمد السعيد الزاهري	79	1927/1/13	
حمتك يد المولى	محمد العيد	81	27/01/27	

جريدة «الشهاب» تابع

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
أفظع حادث	الطيب العقبي	83	1927/02/10	
ويح الجزائر	محمد السعيد الزاهري	85	1927/2/24	
هذه خطوة	محمد العيد	86	1927/03/3	
إن الحياة هي الحظوظ	محمد الهادي السنوسي	87	1927/3/10	
في الله أوذيت	«علوى»	94	1927/4/23	مجهول
إلى الشهاب الأغر	«ابن المعلمين»	96	1927/5/13	مجهول
عجبي عظيم	محمد بلغراد	97	1927/05/20	
صدى الجديد والقديم	رمضان حمود	101	1927/06/16	
بدعة السماع والضياع	سيف الحق	103	1927/06/30	مجهول
شعري وشعوري	رمضان حمود	103	1927/08/04	

مجلة «الشهاب» قسنطينة (1929 - 1939)[1]

عنوان القصيدة	أسم الشاعر	الجزء	المجلد	التاريخ	ملاحظات
ماذا عسى تجدي الدموع	محمد الهادي السنوسي	ج 11	م 6	(30/12)	
آه على أمة القدس	شاعر ناشىء	ج 11	م 6	(30/12)	مجهول
تاعس ناعس	محمد العيد	ج 11	م 6	(30/12)	
يا لها قصة!	المختار أحمد الشريف	ج 2	م 6	مارس 30	رثاء
تارك الصلاة	محمد العيد	ج 2	م 6	مارس 30	وعظ ديني
عاش الشهاب	محمد بن بسكر	ج 3	م 6	افريل 30	
بـلادي	محمد الهادي السنوسي	ج 3	م 6	افريل 30	
تحية الربيع	زهير الزاهري	ج 4	م 6	ماي 30	
صورة مجتمع الجزائر	زهير الزاهري	ج 5	م 6	جوان 30	
وما العلم إلا المشاع	محمد بن بسكر	ج 6	م 6	جويلية 30	
مطار الشعور	زهير الزاهري	ج 8	م 6	سبتمبر 30	
أبحث عن الحرية	محمدالهادي السنوسي	ج 8	م 6	سبتمبر 30	
إن المسلم المتقدم	م. الهادي السنوسي	ج 9	م 6	أكتوبر 30	
أجمع إليك بني العمومة	م. الهادي السنوسي	ج 10	م 6	نوفمبر 30	
ليتني ما قرأت حرفاً	م. السعيد الزاهري	ج 1	م 7	فيفري 31	
نور الإسلام	محمد العيد	ج 1	م 7	فيفري 31	
الإسلام بالقومية	زهير الزاهري	ج 1	م 7	فيفري 31	
إني أمثل أمة	زهير الزاهري	ج 5	م 7	مارس 31	
تحية الشتاء	زهير الزاهري	ج 2	م 7	مـاي 31	
عقد فريد	محمد بن بسكر	ج 6	م 7	جوان 31	
ما أنا بائس	محمد العيد	ج 8	م 7	أوت 31	
أظهر مظاهر الجزائر	بن محمد قدور	ج 9	م 7	سبتمبر 31	
إلى الوفـاق	عمر بن البسكري	ج 10	م 7	أكتوبر 31	
هـــذه	زهير الزاهري	ج 4	م 7	أفريل 31	
يا نفـس	محمد العيد	ج 1	م 8	جانفي 32	

(1) المجلد الخامس من الشهاب لا يوجد به من الشعر شيء. وكذا بعض الأعداد التي لم ترد هنا.

عنـوان القصيدة	اسم الشاعـر	الجزء	المجلد	التاريـخ	ملاحظـات
القـرآن	شاب مدرسي	ج 3	م 8	مارس 32	مجهول
تحية ووصية	محمد العيد	ج 4	م 8	أفريل 32	
لوح الخـيال	محمد العيد	ج 7	م 8	جويلية 32	وصف فيلم سينمـائـي
حفظك الله للعباد كتابا	محمد العيد	ج 8	م 8	أوت 32	المولد النبوي
نادي الاتحاد	محمد بولبينة	ج 8	م 8	أوت 32	
مخـول الثلاث	محمد بولبينة	ج 9	م 8	سبتمبر 32	تحية طلبة شمال أفريقيا
يا راحلا ونوادي الشرق تندبه	محمد العيد	ج 10	م 8	أكتوبر 32	رثاء حافظ
الله أكبر نور العلم منبثـق	محمد الطاهر بن بلقاسم	ج 10	م 8	أكتوبر 32	
تحية الشبية	محمد العيد	ج 3	م 9	مارس 33	
حفلة تهذيب البنين	ابن تبسة	ج 4	م 9	مارس 33	مجهول
أمام الجندي المجهول	علي بن السعد اليحياوي	ج 7	م 9	جوان 33	
بين الشك والشكى	محمد العيد	ج 8	م 9	جويلية 33	
في الله تحتمل الأذى	محمد العيد	ج 11	م 9	أكتوبر 33	
ذكرى الشاعرين	محمد العيد حم علي	ج 4	م 9	مارس 34	رثاء شوقي وحافـظ
هيهات يخزى المسلمون	محمد العيد حم علي	ج 3	م 10	فيفري 34	
التحية الصادقة	م. السعيد الزاهري	ج 9	م 10	أوت 34	
هدى الجزائر	أبو اليقظان	ج 9	م 10	أوت 34	
ما الدين إلّا قوام لا كفاء له	الهادي السنوسي	ج 9	م 10	أوت 34	
في حمى النادي	أبو اليقظان	ج 9	م 10	أوت 34	
أيها الســام	محمد العيد علي	ج 9	م 10	أوت 34	
نفسي والماضي	ابن الشبيبة	ج 11	م 10	أكتوبر 34	لعله الطاهر بوشوشـي

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	الجزء	المجلد	التاريخ	ملاحظات
أول الصحو	محمد العيد	ج 1	م 11	أفريل 35	
نحن والربيع	عثمان بن الحاج	ج 1	م 11	أفريل 35	
خيرية	محمد العيد	ج 2	م 11	ماي 35	
يا أيها الركب السعيد	عثمان بن الحاج	ج 2	م 11	ماي 35	
يا نهضة	مبارك بن جلواح	ج 3	م 11	جوان 35	
نبذة عن محمد ﷺ	عثمان بن الحاج	ج 4	م 11	جويلية 35	
دنياك أصل ضناك	محمد العيد	ج 6	م 11	سبتمبر 35	
ختنوا القمر	عثمان بن الحاج	ج 7	م 11	أكتوبر 35	
له خبر	محمد العيد	ج 7	م 11	أكتوبر 35	
علم بنيك	جلول البذوي	ج 7	م 11	أكتوبر 35	
الأمر لله وحده	محمد العيد	ج 8	م 11	نوفمبر 35	
بين إيراد وإصدار	محمد العيد	ج 9	م 11	ديسمبر 35	
ألا أيها النادي تحية شاعر	محمد العيد	ج 9	م 11	ديسمبر 35	
ومن العلم للمواطن تاج	محمد العيد	ج 9	م 11	فيفري 36	
زفرات	محمد العيد	ج 2	م 12	ماي 36	
ضحوا النفوس لشعب	موسى الأحمدي	ج 1	م 12	أفريل 36	
ذكريات	الطاهر بوشوشي	ج 1	م 12	أفريل 36	
بين عالم وشاعر	محمد العيد	ج 3	م 12	جوان 36	رد على البشير الإبراهيمي
هل من جديد	محمد العيد	ج 3	م 12	جوان 36	
يا فرنسا	محمد العيد	ج 5	م 12	جويلية 36	
تهنئة زعيم الجزائر	حم بن محمد النوري	ج 6	م 12	أوت 36	تهنئة الطيب العقبي لخروجه من السجن
نشيد كشافة الرجاء	محمد العيد	ج 6	م 12	أوت 36	
إلى أمير شعراء الجزائر	حمزة بوكوشة	ج 7	م 12	أكتوبر 36	
نحن حزب مصلح سلفي	محمد العيد	ج 8	م 12	نوفمبر 36	

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	الجزء	المجلد	التاريخ	ملاحظات
بني التايمز	محمد العيد	ج 9	م 12	ديسمبر 36	
قصدنا طريق الحياة	محمد بن بسكر	ج 10	م 12	جانفي 37	
درة في تاج جمعية العلماء	حم بن محمد النوري	ج 10	م 12	جانفي 37	
الحق	محمد العيد	ج 12	م 12	فيفري 37	
تحية الوفد	م. الهادي السنوسي	ج 1	م 13	مارس 37	
الناس جلهم. . .	محمد العيد	ج 1	م 13	مارس 37	
نشيد كشافة الاقبال	محمد العيد	ج 3	م 13	ماي 37	
ذكرى زفاف البدوي	محمد العيد	ج 3	م 13	ماي 37	
تحية المولد الكريم	ابن بادريس	ج 4	م 13	جوان 37	
اليوم يوم الشعب	محمد العيد	ج 5	م 13	جويلية 37	
بني الجزائر	محمد الأخضر السائحي	ج 5	م 13	جويلية 37	
السياسة في نظر العلماء	محمد بن سحنون	ج 6	م 13	أوت 37	
في المؤتمر الإسلامي	محمد العيد	ج 6	م 13	أوت 37	
إن الجزائر تشكو	أحمد سحنون	ج 8	م 13	أكتوبر 37	
بين أميرين	محمد العيد	ج 8	م 13	أكتوبر 37	
يا فؤادا	محمد العيد	ج 9	م 13	نوفمبر 37	
ليلة مع البحر	أحمد سحنون	ج 9	م 13	نوفمبر 37	
نشيد الشباب	محمد العيد	ج 10	م 13	ديسمبر 37	
يا عـام	محمد العيد	ج 11	م 13	جانفي1938	
حلـم	ابن حمديس	ج 2	م 13	ماي 1937	الطاهر بوشوشي
القومية الإنسانية	عبد الحميد بن باديس	ج 3	م 14	ماي 1937	
مساجلة أدبية	(العيد،البدوي،سحنون)	ج 3	م 14	ماي 1937	مساجلة غزلية
(بلا عنوان)	الشيخ البوعوني	ج 4	م 14	جوان جويلية 38	
حي بدرا	مبارك جلواح العباسي	ج 4	م 14	جوان جويلية 38	حفة ختم تفسير القرآن

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	الجزء	المجلد	التاريخ	ملاحظات
					من طرف ابن باديس
لا ومبداك	عمر بن البسكري	ج 4	م 14	جوان، جويلية 38	
منظر	السعيد صالحي	ج 4	م 14	جوان، جويلية 38	
بمثلك تعتز البلاد	محمد العيد	ج 4	م 14	جوان، جويلية 38	
حفلة الختم	محمد الصالح رمضان	ج 4	م 14	جوان، جويلية 38	
جمعية العلما	ميمون عنتر	ج 4	م 14	جوان، جويلية 38	
رثاء فقيد الإسلام (الطيب معيزة)	عمر بن البسكري	ج 6	م 14	أوت 38	
أين ليلاي	محمد العيد	ج 7	م 14	سبتمبر 38	
من الشعر الرمزي	محمد العيد	ج 8	م 14	أكتوبر 38	
نشيد نساء الجزائر	محمد العيد	ج 9	م 14	نوفمبر 1938	
أعزي تركيا	محمد العيد	ج 9	م 14	نوفمبر 1938	
نشيد الاخوان	محمد العيد آل خليفة	ج 1	م 15	فيفري 1939	
رباعيات	زهير الزاهري	ج 2	م 15	مارس 1939	
خطب العراق	محمد العابد الجيلالي	ج 3	م 15	أفريل 1939	رثاء الملك غازي
كن قوياً	محمد العيد آل خليفة	ج 3	م 15	أفريل 1939	
ويخلد الإسلام	محمد العيد	ج 6	م 15	جويلية 39	
مسجونون من العلماء	محمد العيد	ج 7	م 15	أوت 1939	

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
إحساس الجزائر نحو وادي ميزاب	م. الهادي السنوسي	4	26/10/22	
أدمى فؤادي التحرق	بكير بن الحاج سليمان	5	26/10/29	
إنما الناس سواء	بكير بن الحاج سليمان	5		
من البلاد	بكير بن الحاج سليمان	5		
روض الشباب	بكير بن الحاج سليمان	6	26/11/5	
تهنئة وادي ميزاب لعمان	بدون إمضاء	8	26/11/19	أبو اليقظان
تهنئة صاحب الدولة الشيخ البارونـي	الشيخ علي بن صالح	9	26/11/26	
إليك أيها الرجل العظيم				
إليك يا محرر وادي ميزاب	رمضان حمود بن سليمان	9	26/11/26	
أيها الناس اسمعوا وعوا	رمضان حمود	9	26/11/26	
ما هو العـلم	أحمد بن الحاج يحيى	11	26/11/10	
ته يا عمان بنصر الله	زكرياء بن سليمان	12	26/12/17	مفدي زكرياء
روضة الشباب	إبراهيم بن محمد	14	27/1/1	؟
الأهل من شباب	أبو اليقظان	17	27/1/21	
هيا بنـا	أحمد بن الحاج يحيى	19	27/2/11	
موت الغريب آية البؤس	رمضان حمود	44	27/3/12	
بني وطـني	م. الهادي السنوسي	61	27/8/12	
مصرع الفضيلة	فتى الوادي	62	27/12/23	مفدي زكرياء
نغمة الشباب	رمضان حمود	33	28/5/18	
الله أكبر نجم العرب قد سطعـا	رمضان حمود	39	28/6/29	
يسعى الفتى وسرور العيش يخـدعـه	رمضان حمود	90	28/7/6	
اطلبوا العز وعيشوا كرماء	رمضان حمود	92	28/7/21	
الحـريـة	رمضان حمود	93	28/7/27	
يا قلـبي	رمضان حمود	95	28/8/10	

جريدة «وادي ميزاب» تابع

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
وحي الضمير	رمضان حمود	97	28/8/25	
أهلاً وسهلاً بالنبي محمد	رمضان حمود	98	28/8/25	
على م نلوم الدهر والله عادل	رمضان حمود	100	28/9/14	

جريدة «الإصلاح» (بسكرة ثم بالجزائر، 1927 - 1947)

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
عليكم نهج الصالحين	فتى الإصلاح	1	1927/09/3	الطيب العقبي
تحية المولد النبوي	محمد العيد	2	1929/09/5	
النصح والإرشاد	فتى الإصلاح	3	1929/09/19	الطيب العقبي
جريدتنا الغراء	علي بن صالح القراري	4	1929/10/03	أبو الحسن
عاد الذي فطموه قبل رضاعه	محمد بن بسكر	4	1929/10/03	
الغيث في أغشت	محمد العيد	4	1929/10/03	
تحية أمير البيان	محمد السعيد الزاهري	5	1929/10/17	
الأدب الغض والشعور الحي	أبيات شعرية لحسن أبي لحبال ومحمد بن بسكر ومحمد العيد	6	1929/10/23	
التذكر والاعتبار	فتى الإصلاح	7	1929/11/07	الطيب العقبي
هذي فلسطين	أمين ناصر الدين	8	1929/11/28	؟
زهرة عبثت يد المنون بها	محمد بن بسكر	8	1929/11/28	رثاء لغلام
سوق عكاظ	محمد العيد	9	1929/12/12	
رثاء الشيخ عاشور	حسن اليدري	9	1929/12/12	
عظات عمرية	محمد العيد	12	1930/02/06	مقدمة نثرية يليها شعر
كتاب (تقريظ كتاب)	محمد العيد	13	1930/02/27	
سوق عكاظ	محمد بن بسكر	15	1930/12/23	
الله أكبر	أحمد بن سحنون	16	1940/01/11	رثاء رشيد بطحوش
الإصلاح والمصلحون	محمد بن بسكر	17	1940/01/28	
الإصلاح والمصلحون	مبارك جلواح	20	1940/03/13	بعث بها من باريس
الله أكبر مات فقيد العلم وأسفاه	السعدي بن العيد حكار	25	1940/06/10	خنشلة
غليوم وهتلر	ديمقراطي	25	1940/06/10	شاعر مجهول الاسم من بجاية

جريدة «الإصلاح» تابع

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
خرافة التمائم	علي الزواق	26	1940/07/08	البليدة
قصيدة إلى روح ابن باديس	محمد الشبوكي	27	1940/07/24	تبسة
في المديح النبوي	محمد بن منصور العقبي	32	1940/10/24	إمام في برج أمنايل
باديس من نهاره يتألق	محمد بن بسكر	34	1940/12/24	من بوسعادة
أبا رشيد	أحمد بن سحنون	35	1940/12/24	تهنئة العقبي بالسكن الجديد في سانت أوجين
شاعر الوادي يحيي الوادي	أبو اليقظان	39	1941/05/15	
أخيرية العقبي لا زلت ملجأ	عبد الكريم العقون	39	1941/05/15	تهنئة العقبي بالجمعية الخيرية
تهنئة الأستاذ لتلميذه	محمد أحمد علان	44	1941/12/25	
ما للجزائر	محمد العيد	52	1947/06/13	
جريدة الإصلاح	قرادي إبراهيم	54	1947/07/04	
أغنية الوجدان	أبو بكر مصطفى ابن رحمون	62	1947/09/23	أستاذ بمدرسة الشبيبة الجزائرية (مهداة إلى العرب).

النجاح (1930 - 1939)[1]

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ	ملاحظة
الحب والشعور	أحمد بن يحيى الأكحل	994	1930/08/04	
قصر البخارى	أحمد بن عبد الرحمن الشاذلي	899	1930/03/12	
فلله مجد	زهير الزاهري	883	1930/03/12	
نفس الشاعر	أحمد بن يحيى الأكحل	1087	أكتوبر 1930	
درة يتيمة	ابن بشير الرابحي	1487	أكتوبر 1933	
عند الغروب	أحمد الأكحل	1483	1933/09/02	
تهنئة	الرابحي	1668	1935/02/08	
تهنئة خالصة	«الجزائري المنصف»	1674	1935/02/22	مجهول
قد أتاك النصر	أحمد الشاذلي الميسومي	1680	1935/03/03	
لفتة الشائق	الحاج محمد السنوسي	1818	1936/02/19	
حنانيك يا باديس	«ابن الصلاح»	1860	1936/06/17	«هجاء»
ملكتم زمام النصر	الرابحي	1873	1936/07/17	
مراقي الاجلال	حزب المسنمين	1873	1936/07/29	؟
دمعة حرى	«صديق وفي»	1882	1936/08/07	؟
ألا يا دهر	أحمد الأكحل	1912	1936/10/11	
جزائرنا	الوطني الصميم	1954	1937/01/31	خبشاش
نرجو التقدم	الوطني الصميم	1956	1937/02/05	
مجدنا	الوطني الصميم	1957	1937/02/17	
حقوق الجزائر	الوطني الصميم	1969	1937/03/17	
خدمة البلاد	الوطني الصميم	1970	1937/03/19	
الطبيب	علاوة الونيسي	1971	1937/03/21	
هذيان ملحد	الوطني الصميم	1974	1937/03/23	

(1) إن هذا الفهرس من جريدة النجاح يغطّي السنوات (30 - 1939).
أما السنوات التي من قبل (1925 - 1930) فإننا لم نستطع الحصول على أعداد كافية منها لتقديم فهرس.
ويلاحظ أن أغلب ما نشر من شعر في هذا الفهرس هو «للوطني الصميم» الذي هو محمد صالح خبشاش على الأرجح. كما يلاحظ أن سنة (1939) تكاد تكون أعدادها مخصصة كلها للأخبار السياسية الحربية، وليس فيها شيء من الشعر.

عنوان القصيدة	اسم الشاعـر	العدد	التاريـخ	ملاحظة
داهية الربا	الوطني الصميم	1975	1937/03/29	
ظهر الفساد	الوطني الصميم	1976	1937/04/02	
الأزمة الحاضرة	الوطني الصميم	1977	1937/04/04	
السلامة في الوكر	الوطني الصميم	1978	1937/04/07	
الروابط عديدة	الوطني الصميم	1979	1937/04/09	
الظروف الحرجة	الوطني الصميم	1980	1937/04/11	
نطلب المجد	الوطني الصميم	1982	1937/04/16	
اطردوا الخلاف	الوطني الصميم		1937/04/18	
فقـرنـا	الوطني الصميم	1984	1937/04/22	
نخر السياسة	الوطني الصميم	1985	1937/04/23	
علم ولـدك	الوطني الصميم	1987	1937/04/28	
مطايا الجـد	الوطني الصميم	1988	1937/04/30	
الحق أبلج	الوطني الصميم	1990	1937/05/05	
نحن والشعوب	الوطني الصميم	1991	1937/05/07	
الشعر الخالـد	الوطني الصميم	1994	1937/05/14	
إلى شعوب أخرى	الوطني الصميم	1995	1937/05/16	
الأخوة تستغيث	الوطني الصميم	1996	1937/05/19	
شذر مدر	الوطني الصنميم	1997	1937/05/21	
المولد النبوي	الوطني الصميم	1998	1937/05/23	
الزمن سيال	الوطني الصميم	1999	1937	
القرض المريض	الوطني الصميم	2000	1937/06/04	
الرمي على الباخرة	الوطني الصميم	2001	1937/06/06	
نصائح وطنية	الوطني الصميم	2002	1937/06/09	
أخــاك	الوطني الصميم	2003	1937/06/11	
أحدام السكينة	الوطني الصميم	2004	1937/06/13	
الجمـع الحاشد	الوطني الصميم	2005	1937/06/16	
صارم العزيمة	الوطني الصميم	2006	1937/06/18	

«النجاح» تابـع

عنوان القصيـدة	اسم الشاعــر	العدد	التاريـخ	ملاحظة
وتلك الأيام	الوطني الصميم	2008	1937/06/23	
الوزارة الجديدة	الوطني الصميم	2009	1937/06/25	
البحر المتوسط	الوطني الصميم	2010	1937/06/27	
النائب الأهلي	الوطني الصميم	2011	1937/06/30	
العلم فقط	الوطني الصميم	2012	1937/07/02	
أين الجـواد	الوطني الصميم	2013	1937/07/04	
حوادث داخلية	الوطني الصميم	2014	1937/07/07	
شظية الدهر	الوطني الصميم	2015	1937/07/09	
داهية الانتخاب	الوطني الصميم	2016	1937/07/14	
تلك نصيحتي	الوطني الصميم	2017	1937/07/16	
لا حشمة ولا رأفة	الوطني الصميم	2018	1937/07/17	
حرب الصين واليابان	الوطني الصميم	2019	1937/07/21	
المال ثم المال	الوطني الصميم	2020	1937/07/23	
يا أهل الجزائر	الوطني الصميم	2021	1937/07/24	
إصلاح النفس	الوطني الصميم	2024	1937/07/31	
أخبار العالم	الوطني الصميم	2025	1937/08/04	
استعفاء النواب	الوطني الصميم	2026	1937/08/06	
الحذر من العاقبة	الوطني الصميم	2027	1937/08/07	
حوادث العراق	الوطني الصميم	2030	1937/08/14	
فلسطين المنتصرة	الوطني الصميم	2031	1937/08/18	
نصائح أخرى	الوطني الصميم	2033	1937/08/21	
لصوص البحر	الوطني الصميم	2034	1937/08/23	
جمال العربية	الوطني الصميم	2035	1937/07/27	
حكم وطنية	الوطني الصميم	2037	1937/09/01	
إلى الشعب	الوطني الصميم	2039	1937/09/04	
قصيدة عصماء	إبراهيم بن نوح امتياز	2040	1937/09/08	
حوادث مكناس	الوطني الصميم	2041	1937/09/10	

«النجاح» تابع

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ	ملاحظة
حياد ألمانيا	الوطني الصميم	2042	1937/09/11	
وسقاهم من العلوم كأسا	محمد لكحل	2043	1937/09/15	
شعري	الوطني الصميم	2044	1937/09/17	
أخبار تونس	الوطني الصميم	2045	1937/09/18	
الدماء تسيل	الوطني الصميم	2047	1937/09/24	
صياح الوطن	الوطني الصميم	2048	1937/09/25	
وقائع تونس	الوطني الصميم	2049	1937/09/29	
شهر التعلم	الوطني الصميم	2050	1937/10/01	
الإخلاص	الوطني الصميم	2051	1937/10/02	
اني لكم	الوطني الصميم	2052	1937/10/06	
ظاهرة جديدة	الوطني الصميم	2053	1937/10/08	
داء السياسة	الوطني الصميم	2055	1937/10/13	
سلسلة	الوطني الصميم	2057	1937/10/16	
فرار الحسين	الوطني الصميم	2059	1937/10/22	
العلم فقط	الوطني الصميم	2060	1937/10/27	
رثاء	خيراني محمد الهلمي	2061	1937/10/29	
العالم الإسلامي	الوطني الصميم	2062	1937/10/30	
إمارة الشعراء	الوطني الصميم	2063	1937/11/03	
زمان الاحرام	الوطني الصميم	2065	1937/11/06	
في عالم الغرب	الوطني الصميم	2067	1937/11/12	
فتح البرلمان	الوطني الصميم	2070	1927/11/19	
الهيجان في العالم	الوطني الصميم	2071	1937/11/20	
لجنة إفريقيا	الوطني الصميم	2072	1937/11/24	
أربعون ساعة	الوطني الصميم	2073	1937/11/26	
توديع رمضان	الوطني الصميم	2075	1937/12/01	
انصراف الصيام	الوطني الصميم	2076	1937/12/03	

«النجاح» تابع

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ	ملاحظة
عيد سعيد	الوطني الصميم	2077	1937/12/04	
انسحاب إيطاليا	الوطني الصميم	2079	1937/12/17	
تنبؤات لسنة 1938	الوطني الصميم	2086	1938/01/01	
الرجوع عن الاستعفاء	الوطني الصميم	2089	1938/01/08	
وقائع تونس	الوطني الصميم	2098	1938/01/29	
تفرق الشعب	الوطني الصميم	2107	1938/03/02	
شعراء المغرب	الوطني الصميم	2108	1938/03/04	
استعفاءاتهم	الوطني الصميم	2111	1938/03/04	
أخطار المانيا	الوطني الصميم	2118	1938/03/26	
حالة الجزائر	الوطني الصميم	2119	1938/03/30	

جريدة «المغرب» الجزائر (1930 - 1931)

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
رياض الأدب «اللغة العربية»	عدون	1	30/05/26	شريفي سعيد
هبوا لمغربكم	أحمد الحاج يحيى	2	30/06/03	
رياض الأدب ـ القرآن	أحمد بن الحاج يحيى	3	30/06/10	
إنما الحب لحظة من نعيم الخلد	عبد الرحمن بن عمر	5	30/06/23	
«وادي ميزاب» المقيد يتكلم	«المقيد»	7	30/07/08	أبو اليقظان
جزائر ما أشقاك بالجهل	فتى المغرب	8	30/07/15	مفدي زكرياء
الله راض	فتى المغرب	10	30/07/29	مفدي زكرياء
قم يا محمد	. . . أنا	11	30/08/05	أبو اليقظان
رياض الأدب	عبدالله بن إبراهيم	12	30/08/20	
اللهم لطفاً	ع. ع. ب	12	30/08/20	بكلي عبد الرحمن
خفقة فؤاد	فتى المغرب	13	30/08/20	مفدي زكرياء
بني أوطاننا هل من قيام	عدون	14	30/09/02	شريفي سعيد
مهرجان الزعيم الخطير	فتى المغرب	15	30/09/09	مفدي زكرياء
ذكرى الإمامة الأباضية بالمغرب	أبو اليقظان	16	30/09/16	
ذكرى الإمامة الأباضية بالمغرب	أبو اليقظان	18	30/09/30	
ذكرى الإمامة الأباضية بالمغرب	أبو اليقظان	19	30/10/07	
أيها النشء إن في النوم موتاً	أحمد بن الحاج يحيى	21	30/10/21	
دعونا التأسف! هل من عمل	بكير بن سليمان	22	30/10/28	
وعلى قبري خطوا واكتبوا	حمزة بكوشة	25	30/11/18	
الاستقبال	إبراهيم بن بانوح امتياز	34	31/02/26	؟
دمعة على العطفاء!	أبو الفداء	35	31/02/26	
بني وطني إن التعاون منهج	أحمد بن الحاج يحيى	36	؟	

جريدة «النور» (الجزائر: 1931 - 1933)

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
وداعاً ـ قصيدة	عبد الرحمن بن عمر	17	32/01/12	
ديوان أبي اليقظان والنور	مفدي زكرياء	18	32/01/19	
ألا إن ديوان الشغور هو السحر	علي بن صالح بن عمر	19	23/01/26	أبو الحسن
إلى المدارس هبوا يا بني وطني!	أحمد بن الحاج يحيى	29	32/04/12	
هل يبني بان بناء العرب	علي بن صالح بن عمر	30	32/04/26	
ديوان أبي اليقظان والنور	حم بن محمد النوري	34	32/05/24	
لؤلؤة لماعة في مفرق جمعية العلماء المسلمين	محمد العيد آل خليفة	35	32/05/31	
يا أمة بالذكر قد فضلت	قدور الحلوى	46	32/03/16	
بكاء العروبة على حافظ	إبراهيم بن بانوح امتياز	49	32/09/06	
يا أيها الشبان هل من نهضة؟	رستمي بكير	59	32/11/29	

جريدة «البستان» (الجزائر : 1933)

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
زهرة من بستان	بدون إمضاء	1	33/04/27	أبو اليقظان
زهرة من بستان «النور يودع هذه الحياة»	النور	3	33/05/16	أبو اليقظان
زهرة من بستان «أيها الجراد»	أنا	4	33/05/23	أبو اليقظان
زهرة من بستان «الدورو» الجديد	بدون إمضاء	5	33/05/30	أبو اليقظان
زهرة من بستان «جيران» المخلوع	أنا	6	33/06/06	أبو اليقظان
زهرة من بستان أيها النور إن نورك باق	علي بن صالح	8	33/06/20	أبو الحسن
زهرة من بستان نكبات الكرة	بدون إمضاء	9	33/06/27	
زهرة من بستان قم يا محمد	بدون إمضاء	10	33/07/11	أبو اليقظان

جريدة «الأمة» (الجزائر : 1934 - 1938)

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
الأمة ترحب بالأمة	علي بن صالح	5	34/10/02	
يا شباب القطر سر حيث الحياة	تلميذ	6	34/10/23	؟
أيطيب الكرى وفي الجيد حبل!	عثمان بن الحاج	7	34/10/30	
عز البلاد صحافتنا	أحمد بن الحاج يحيى	8	34/11/16	
الخيال والطبيعة	علي بن صالح	10	34/11/20	
الجهل داعي الهوى	علي بن صالح	11	34/11/27	
العلوم العلوم أيها الناس	عثمان بن الحاج	18	35/01/19	
صبراً بني وطني فنحن معاً سوا	أحمد بن الحاج يحيى	21	35/02/19	النوري حمو بن محمد
رثاء زعيم الوطنية	حمو بن محمد	23	35/03/04	
مات العنق والبقاء لله	أبو الحسن	26	35/04/02	علي بن صالح
ليت شعري هل لنا من يقظة	مصباح حمود	36	35/08/06	
أهلاً بنسل الفاتحين ومرحباً	مفدي زكرياء	43	35/09/24	
فقيد الإسلام والشرق السيد محمد رشيد رضا	فتى ميزاب	49	35/11/05	؟
عاطفة تسيل: يا ظل!	بدون إمضاء	51	35/11/19	أبو اليقظان
أبناء «قلعتنا» الكرام تحية!	مبارك بن محمد بن جلواح العباسي	55	35/12/17	
الحمـد لله ذا صبح السعود بدا	مبارك جلواح	61	26/02/04	
«رشيد رضا» عمت بموتك دهشتني	أبو الحسن	62	36/08/11	علي بن صالح

عنوان القصيـدة	الشاعــر	العدد	التاريـخ	الملاحـظات
هل تشعرين يا بلادي؟	أنا	63	36/03/31	أبو اليقظان
الحب والشباب	أبو الحسن	73	36/05/06	علي بن صالح
فهذه رثة الحارات	زهير الزاهري	74	36/05/12	
يوم أغر وساعة ميمونة	أبو الحسن	87	36/08/25	علي بن صالح
باقة من الشعر	محمد العيد	90	36/09/25	
مهرجان أدبي	عثمان بن الحاج	90	36/09/25	
جمعية العلماء: جمالك فاتن	أبو الحسن	93	36/10/06	علي بن صالح
وقفة على أطلال «تاهرت»	أبو الحسن علي بن صالح	95	36/20/20	
على حافة زقرير	أبو اليقظان	98	36/11/10	
أبكي على وطن يحيا الخؤون بـه مكرما	مبارك جلواح العباسي	102	36/12/05	؟
شيمة الأحرار صدق ووفاء	مبارك جلواح العباسي	105	37/01/12	
إني سئمت حياتي	مبارك جلواح العباسي	109	37/02/09	
على لسان الجزائر	مبارك جلواح	112	37/03/09	
صبراً رجال الغرب	جلواح العباسي	114	37/03/23	
دمعة حارة على الشباب الضائع	جلواح العباسي	114	37/03/23	
من نادي الرجاء إلى شاعر بريقو	جلواح العباسي	114	37/03/23	
أترى لذى الويلات يا دهر غاية	مبارك جلواح	115	37/03/30	
أنة الذكرى	مبارك جلواح	120	37/04/27	
وداع الوطن	مبارك جلواح	122	37/05/25	
على متن القطار	مبارك جلواح	124	37/06/08	
حزب الشعب الجزائري يحيي تونس في شخص: زعيمها الشيخ عبد العزيز الثعالبي	بدون إمضاء	137	37/09/14	مفدي زكرياء

جريدة «الأمة» تابـــع

عنوان القصيـدة	الشاعــر	العدد	التاريـخ	الملاحـظات
باقة الحياة: في احتفال جميعة الحياة بالقرارة	أحمد بن الحاج يحيى	147	37/12/81	
شاعر الصحراء يرثي قاضي الصحراء	علان محمد	157	38/03/08	.

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
ضحوا النفوس لشعب	م - ذ	13	1936/03/03	؟
رياض علم	محمد بن منصور العقبي	24	1936/06/19	
شباب البليدة	جلول البدوي	24	1936/06/19	
من الشعور اشتقاق الشعر	محمد بن منصور	27	1936/07/10	
فلسطين الشهيدة	عبدالله الزبيري	32	1936/08/28	
البصائر تحيي قراءها	الطيب العقبي	51	1937/01/15	
أهلاً وسهلاً	الطاهر بوشوشي	51	1937/01/15	يحيي أستاذه محمد العيد
أمؤتمر الخير نلت المنى	علي الزاوي	51	1937/01/15	
يا شباب، انهض	عبد الكريم العقون	95	1938/01/04	
رسالة الشرك	محمد بن بسكر	95	1938/01/04	تقريظ لكتاب مبارك الميلي
خلقنا لنحي حياة الكرام	أحمد بن ذياب	99	1938/02/11	
إلى أبناء الجزائر	أحمد بن ذياب	101	1938/02/25	نشيد للصغار
بيني وبين الأيام	عبد المؤمن الندرومي	101	1938/02/25	
في سبيل الإله كان جهادي	عمر البسكري	102	1938/03/04	
تهنئة وحنين	مبارك جلواح العباسي	102	1938/03/04	أرسل بها من باريس
إلى العلم ياقوم أدعوكم	علي بن الشريف البجاوي	106	1938/04/02	
بشائر الربيع	ابن ذياب أحمد	106	1938/04/02	
بشير الأنس	مبارك جلواح العباسي	107	1938/04/08	كتبها في الباخرة عائداً إلى الجزائر.
بعد النوى	مبارك جلواح العباسي	107	1938/04/08	القلعة العباسية
البلبل المجدل	مبارك جلواح العباسي	119	1938/06/24	
محيط الليالي	مبارك جلواح العباسي	119	1938/06/24	
قلب يحن وروح تئن	مبارك جلواح العباسي	124	1938/06/24	
سعر المعاش	«أجير»	137	1938/10/28	مجهول

عنوان القصيـدة	اسم الشاعـر	العدد	التاريـخ	الملاحـظات
فلسطين للعرب	على الزواق	145	1938/12/23	
قسماً بحقك	محمد الشبوكي	152	1939/02/11	
الشواطىء	شاعر	153	1939/02/24	الراجح أنه الطاهر بوشوشي .
أنتم تعلمون من نحن	أحمد بن ذياب	155	1939/03/03	
فلسطين الشهيدة	العباس بن الحسين	157	1939/03/17	
وارحمتا للضاد	أبو بكر مصطفى	169	1939/06/09	ابن رحمون
على الدين والأوطان	على الزواق	169	1939/06/09	
غرور النفس	مبارك جلواح العباسي	174	1939/07/14	
من أجل تبرئة الشيخ الطيب	محمد بن منصور	175	1939/07/27	
الكشافة	عمر البسكري	179	1939/08/18	

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
البصائر تتكلم	أحمد سحنون	1	1947/07/25	عن استقبال البصائر
حارس الشرق غاب	أحمد سحنون	1	1947/07/25	رثاء شكيب أرسلان
تحية البصائر	عبد الكريم العقون	2	1947/08/01	الترحيب بالبصائر
كشاف	أحمد سحنون	3	1947/08/08	عن الكشافة
قصيدة بدون عنوان	محمد العيد	3	1074/08/08	
أحسبنوا للفقير	جلول البدوي	6	1947/09/12	
تحية عبدالكريم للأمير عبد الكريم	عبد الكريم العقون	7	1057/09/19	تحية الأمير عبد الكريم الخطابي
إلى المعلم	أحمد سحنون	7	1947/09/19	
إلى التلميذ	أحمد سحنون	8	1947/09/26	
تحية الجمعية	أبو بكر حسن	9	1947/10/03	تحية جمعية العلماء المسلمين
جمعية العلماء أدت رسالتها	أحمد سحنون	10	1947/10/03	
أبتغي العيش في الجزائر حراً	محمد العيد آل خليفة	11	1947/10/10	
الصحراء	أحمد سحنون	12	1947/10/27	
من وحي البحر	عبد الكريم العقون	13	1947/11/10	
تحية العام الهجري	عبد الكريم العقون	14	1947/11/17	
محرم	أحمد سحنون	14	1947/11/17	
إلى الشاعر	أحمد سحنون	16	1947/12/22	إلى محمد العيد ليترك عزلته
تحية	علي الزواق	17	1947/12/29	
فلسطين	أحمد سحنون	18	1948/01/05	
محمد عبد الحميد الخالد	عبد الكريم العقون	19	1948/01/12	

جريدة «البصائر» السلسلة الثانية (الجزائر: 1947 - 1956) تابع

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
هيجت وجدي يا حمام	محمد العيد	20	1948/01/19	
يا ذل اتئد	محمد الصالح رمضان	20	1948/01/19	
ترتيل قلب	أبو بكر حسن اللمتوني	21	1948/02/02	
حنين	أحمد سحنون	21	1948/02/02	
وحي الميلاد	جلول البدوي	22	1948/02/09	
شباب محمد	أحمد سحنون	23	1948/02/16	
في ميلاد الرسول	عبد الكريم العقون	24	1948/02/23	
وحي الذكرى	الربيع أبو شامة	24	1948/02/23	
سر الروح	جلول البدوي	25	1948/03/01	
خواطر وأنات	الربيع بوشامة	25	1948/03/01	
أشتاء ذا؟	أحمد سحنون	25	1948/03/01	
أعظم بها سيرة	أحمد سحنون	26	1948/03/08	
من وحي الذكرى	عمر شكيري	28	1948/03/22	
نحن شموس سماك	موسى الأحمدي	28	1948/03/22	
تباشير الصبح	عبد الكريم العقون	30	1948/04/05	
فتى العرب هيا فلب النداء	الربيع بوشامة	36	1943/05/17	
فلسطين نادتكم للجهاد	موسى الأحمدي	36	1948/05/17	
وحي الوثبة	أحمد الجزائري	37	1948/05/31	
شهيد العلم	الربيع بوشامة	38	1948/06/07	
أطلب العلم لترقى	موسى الأحمدي	40	1948/06/21	
ايه يا شادي حنانيك	الربيع بوشامة	42	1948/07/05	
فلسطين العزيزة لا تراع	عربي	43	1948/07/12	؟
بني العرب هذا يومكم	عبد الكريم العقون	43	1948/07/12	
المعري	أحمد سحنون	4	1948/09/06	
وحي الأسى	محمد الأخضر السائحي	50	1948/09/20	

جريدة «البصائر» السلسلة الثانية (الجزائر: 1947 - 1956) تابع

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
ذكـــرى	جزائري	51	1948/09/27	؟
أتونس خطبك خطب				
الشمـال	أحمد سحنون	51	1948/09/27	
ذكريات وعهود	عبد الكريم العقون	52	1948/10/11	
وداع الحجاج	محمد العيد	53	1948/10/18	
قسنطينة	أحمد سحنون	53	1948/10/18	
بوركت يا دار	أحمد سحنون	54	1948/10/25	
إلى أخي العمري	أحمد سحنون	56	1948/11/15	تعزية لفقده زوجه وأمه وبنته
إلى جار بحر الروم	أبو بكر بن رحمون	57	1948/11/22	
البحر حسبي	أحمد سحنون	57	1948/11/22	
الجواب حق كرد السلام	الربيع بوشامة	59	1948/12/06	
إلى ولدي «رجـاء»	أحمد سحنون	60	1948/12/13	
غاية الحج	جلول البدوي	61	1948/12/28	
توفيق أعطيت التوفيق	أحمد سحنون	61	1948/12/28	
تعزية وذكرى	عمر شكيري	62	1949/01/09	
بسمة الحظ	أحمد سحنون	63	1949/01/24	صفحة القراء وفيها أبيات لأحمد سحنون
تلك ساعات غيطة	عبد الكريم العقون	63	1949/01/24	
يا جارة البحر	أحمد سحنون	64	1949/02/02	
فؤاد مكلوم	الطيب المزدوقي	65	1949/01/31	
مرحى علوت إلى السماء	الربيع بوشامة	66	1949/02/07	
يا ســارى				
ايه يا حكام الهوى				
زيدوا أذى	الربيع بوشامة	68	1949/02/21	
ذكرى شكيب أرسلان	عبد الكريم العقون	71	1949/03/14	
يا ساحل المجد هيا				

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
اسمع لإنشادي	الربيع بوشامة	73	1949/03/28	
في مولد الربيع	عبد الكريم العقون	74	1949/04/04	
خراطة	الربيع بوشامة	75	1949/04/11	
ومن ذا يرد سهام القدر	موسى بن الملياني	77	1949/04/25	
ذكرى ابن باديس	مصطفى خريف	78	1949/05/02	
عجباً لوجهك كيف عاد لحاله!	الربيع بوشامة	79	1949/05/09	
قم في الحشود مهنئاً	عبد الوهاب بن منصور	80	1949/05/23	
كيف يرجو الهدوء	محمد العيد	82	1949/06/06	
هلموا إلى المجد	عبد الكريم العقون	84	1949/06/30	
أقم عيدك	الربيع بوشامة	90	1949/09/05	
ملهم السجع في رياض السلام	الربيع بوشامة	92	1949/10/17	
غن بالعلم ملهم الألحان	الربيع بوشامة	93	1949/10/31	
قصيدة (بمقدمة)	محمد العيد	94	1949/11/07	
ليت شعري ماذا جنته زواوه؟	الربيع بوشامة	97	1949/12/05	
حييت يا ليبيا الشماء من وطن	الربيع بوشامة	99	1949/12/19	
من وحي المولد النبوي	سعد الدين بن موسى الأحمدي	101	1950/01/02	
آفة الوطن أبناؤه المارقون	عيسى حمو محمد النوري	103	1950/01/16	
ذاك يوم سما على كل يوم	محمد جريدي	105	1950/01/30	

جريدة «البصائر» السلسلة الثانية (الجزائر : 1947 - 1956) تابـع

عنوان القصيـدة	الشاعــر	العدد	التاريـخ	الملاحظـات
استقلال أندونيسيا	محمد بن محمد العلي	106	1950/02/06	
قصيدة	عمر البسكري	107	1950/02/13	
ضحايا المغرب العربي	أبو زيد	109	1950/02/23	؟
نظرة إلى الدنيا	محمد بن محمد العلمي	110	1950/03/06	
قصيدة بلا عنوان	حسن حموتن	111	1950/03/13	
يوسف وهبي فـي بعلبك	الهادي سنوسي	113	1950/03/28	
سلوا التاريخ عن أزكى رسول	محمد العيد	114	1950/04/03	
القصيدة	حمزة بـوكوشة	116	1950/04/17	
نشيد الرياضة البدنية	محمد الصالح رمضان	116	1950/04/17	
من قمار إلى بسكرة	محمد الطاهر التليلي	118	1950/05/01	
حدثونا عن العـدل فإننا نسيناه	محمد البشير الإبراهيمي	119	1950/05/22	مقال فيه قصيدة
أمام قبر عبد الحميد	عمر شكيري	121	1950/05/29	
على قبر إمام النهضة عبد الحميد	حسن حموتن	123	1950/06/12	
عزاء وسلوى	الربيع بوشامة	126	1950/07/10	
أيا ناهضا بعد طول سبـات	موسى الأحمدي	130	1950/09/11	
مستقبل الأسلحة الذرية	كاهن الشاعر	133	1950/10/23	
ذكرى الرسول الأعظم	حسن حموتن	138	1951/01/22	
خير الأسامي في العباد محمد	محمد عساكر الجزائري	139	1951/01/29	
إلى العلم	محمد العيد	140 و 141	1951/02/05	
من السماء واليها	محمد جريدي	142	1951/02/12	

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
نادت الضاد: (واحماتي)	الحفناوي هالي	144	1951/02/26	
يا ليل	محمد العيد	145	1951/03/05	
قصيدة	محمد البشير الإبراهيمي	150	3رجب1370	
قصيدة	عيسى حمو النوري	155	1951/05/14	تهنئة الشيخ بيوض
الكون ضاق بكل حكم جائر	عبد الكريم العقون	155	1951/05/14	
فرحات أي فراغ قد تركت لنا	أحمد سحنون	156	1951/05/21	
برغمك فارقت الصحاب	عبد الكريم العقون	157	1951/05/28	
إلى الأمة الجزائرية	أحمد سحنون	158	1951/06/04	
رعى الله من راعي لـ «باديس عهده»	موسى الأحمدي	163	1951/08/16	
مرحبا بالبلبل الغريد	عبد الكريم العقون	165	1951/08/30	ترحيب بالفنان فريد الأطرش
معهد عبد الحميد بن باديس	محمد الأخضر السائحي	169	1951/09/10	
يا هزاري	محمد العيد	170	1951/09/17	
يوم اللقاء	محمد الأخضر السائحي	171	1951/09/24	
المغرب العربي	أحمد سحنون	172 و 173	1951/10/15	
حيوا الشبيبة	حسن حموتن	177	1951/12/17	
يا شباب النيل	أحمد سحنون	178 و 179	1952/01/07	
هيا على الجهاد يا مصر	محمد العيد	178 و 179	1952/01/07	
ارنا العصور صحيفة منشورة	مختار بن موسى الأحمدي	180	1952/01/14	

جريدة «البصائر» السلسلة الثانية (الجزائر: **1947 - 1956**) تابع

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
تحية المغرب	عبد الكريم العقون	181	1952/01/21	
ملك بني عرشا	محمد العيد	183	1952/02/18	
أبني الجزائر فتحوا الأبصارا	حسن حموتن	185	1952/03/24	
من فتحة الشرق..	أبو بكر مصطفى بن رحمون	186	1952/04/07	
روح باديس	أحمد سحنون	187	1952/01/15	
ذكرى ابن باديس	عمر بن البسكري	188	1952/05/05	
سر في سبيلك رائداً	محمد العيد	189	1952/05/12	
قلب الشرق	عيسى حمو النوري	190	1952/05/19	
يا أم أنت كريمة موصولة	الربيع بوشامة	193	1952/09/06	
على صوت المؤذن	أحمد سحنون	194	1952/06/23	
نبغة الشرق	أحمد الغوالمي	194	1952/06/23	
يا رفيقي	عبد الكريم العقون	201	1952/09/15	
انظر إلى الإسلام كيف يجدد	عمر بن البسكري	202	1952/09/29	
دمعة منهمرة على فتاة منتحرة	محمد العيد	204	1952/10/20	
مع الطبيعة	أحمد معاش الباتني	206	1952/11/03	
مـولـد	أحمد سحنون	210	1952/12/22	
صفحة الشعر ـ نشيد الشباب	عبد الكريم العقون	210	1952/12/22	
في فمي لحن ولكن	أحمد سحنون	212	1952/12/22	
يوم الرسول	الحفناوي هالي	212	1952/12/22	بمناسبة الحفل الذي أقيم بمدينة قسنطينة بالجامع الكبير

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
ربي رحماك بالفقير	أحمد سحنون	213	1953/01/16	
لا تطل لومي	أحمد سحنون	215	1953/01/30	
ابنتاي	أحمد سحنون	214	1953/01/23	
دمعة على أخت	سعد الدين بن موسى الأحمدي	215	1953/01/30	
صوت الدين	عبد الكريم العقون	216	1953/02/06	
إصلاح القلوب	أحمد سحنون	216	1953/02/06	
مصرع «حشاد»	أحمد معاش الباتني	217	1953/02/13	رثاء المجاهد التونسي
زافر	أحمد الغوالمي	213	1953/02/20	
منظر شقاء في ليلة ليلاء	علي صادق نساخ	219	1953/02/27	
موكب الربيع	أحمد سحنون	220	1953/03/06	
إن الحجة نعم العطاء	محمد العيد	220	1953/03/06	
عودة الربيع	عبد الكريم العقون	221	1953/03/13	
هزار الشعر	بلقاسم سعد الله	222	1953/03/20	
عبادة وحب	أحمد معاش الباتني	224	1953/04/03	
من ويلاتنا	أحمد معاش الباتني	225	1953/04/10	
ذكرى عبد الحميد بن باديس	أحمد سحنون	226	1953/04/17	
خواطر		217	1953/04/23	
عصفت على تلك السنين عواصف	مختار بن موسى الأحمدي	228	1953/05/08	
سر يا علي إلى الخلود موفقاً	عبد القادر بن القاضي	228	1953/05/08	رثاء المرحوم علي خنات
يا شعر	عبد الكريم العقون	230	1953/05/22	
ذكرى 8 ماي	أحمد معاش الباتني	230	1953/05/22	

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
بين دلال الألب وجلال الأطلس	أحمد معاش الباتني	230	1953/05/22	
الانتخابات	حسن حموتن	231	1953/05/29	
لحن العبقرية	بلقاسم سعد الله	232	1953/06/03	
إذا كان صوت الحق للأذن قارعاً	محمد العيد	233	1953/06/13	
يا شباب الحمى	على صادق نساخ	234	1953/06/26	
سرابيل الحياة	أحمد معاش الباتني	235	1953/07/03	
بين روح وشيطان	أحمد معاش الباتني	237	1953/07/17	
مصرع زهرة	أحمد سحنون	237	1953/07/17	
شكران الأسير	أحمد معاش الباتني	238	1953/07/31	
ألحان الفتوة	حمزة بوكوشة	241	1953/09/25	
إلى روح أبي القاسم الشابي	عبد الكريم العقون	244	1953/10/23	ألقيت في حفل مسجد واد أرهيو
قصيدة	عمر البسكري السلفي	248	1953/11/20	
يا ابن الجزائر	محمد العيد	249	1953/12/04	
من يشتري الخلد	مفدي زكرياء	250	1953/12/11	
يا محمد	جزائري	253	1954/01/08	صديق الطاهر السعدي
(قصيدة مولودية)	محمد محمود الزبيري	254	1954/01/15	
اضطهار العربية في				
احريق	حسن حموتن	255	1954/01/29	
مفقير مدين	ح.ح	258	1954/02/12	حسن حموتن
فجع الشعر	عبد الكريم العقون	259	1954/02/19	
تأبين	محمد العيد	261	1954/03/05	بمناسبة وفاة الشاعر الكبير الشاذلي خزندار

جريدة «البصائر» السلسلة الثانية (الجزائر: 1947 - 1956) تابع

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
غيوم	بلقاسم سعد الله	264	1954/03/26	
تحية	محمد العيد	266	1954/04/09	تحية «المسلم الجديد»
مسجد أعظم به من مسجد	عبد الكريم العقون	272	1954/05/21	
مرحبا يا ربيع طبت مزارا	الربيع بوشامة	278	1945/07/09	
في يوم باتنة العظيم	محمد العيد	286	1954/09/27	
يا شباب العرب هيا للعلاء	الربيع بوشامة	287	1954/10/01	
زلزلة الأصنام	محمد العيد	288	1954/10/08	
الا أن ربك أوحى لها	مفدي زكرياء	292	1954/11/05	
أيها الصقر المجلى في العلاء	الربيع بوشامة	297	1954/12/17	
أيها المسلم حسبك الله	الربيع بوشامة	302	1955/01/21	
بنو عمر	محمد علي الخاطبي	303	1955/01/28	؟ نشيد مدرسي
أطياف	بلقاسم سعد الله	304	1955/02/04	
نجم يأفل	أحمد سحنون	305	1955/02/11	
احتراق	أبو القاسم سعد الله	306	1955/02/18	
يوم البشر	أحمد معاش الباتني	306	1955/02/18	
خميلة وربيع	بلقاسم سعد الله	308	1955/03/04	
طريقي	بلقاسم سعد الله	311	1955/03/25	
مشبوه	الباتني	312	1955/04/01	
تحية وليد	الربيع بوشامة	313	1955/04/08	
انين ورَجيع	أحمد الغوالمي	315	1955/04/22	
أنشودة المزارع والحقول	بلقاسم سعد الله	317	1955/05/06	
خلوتي	أحمد الغوالمي	318	1955/05/13	
نكبة الأدب	أحمد معاش	319	1955/05/20	رثاء أبي شادي

جريدة «البصائر» السلسلة الثانية (الجزائر: 1947 - 1956) تابع

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
خواطر الذكرى	أحمد معاش الباتني	323	1955/06/17	
لحن من الصحراء	أحمد معاش الباتني	345	1956/02/17	
استقلال السودان	محمد العيد	355	1956/02/24	
من الضحايا	أحمد معاش الباتني	359	1956/06/26	

جريدة «المنار» (الجزائر: 1951 - 1954)

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
يا قوم هبوا لاغتنام حياتكم	محمد العيد آل خليفة	9	1951/10/05	
اجمعوا الشعب حولكم	علي صادق نساخ	9	1951/10/05	
صيحة الكاشاني	محمود بوزوزو	11	1951/12/08	
إلى الوفود العربية والإسلامية	قدور الحلوى	12	1951/12/21	
لاتنتني مصر	علي صادق نساخ	16	1952/02/15	
كلنا يا تونس اليوم سواء	«المقنّع»	18	1952/03/14	الراجح هو محمود بوزوزو
إلى تونس الشقيقة	أحمد بوعدو	19	1952/03/23	
جاء الربيع	أحمد بوعدو	1	1952/04/11	
سنّة الله	أبو بكر مصطفى بن رحمون	1	1952/04/11	
سر في سبيلك رائداً	محمد العيد آل خليفة	2	1952/04/25	
أثامن ماي!	«إبراهيم»	4	1952/05/23	مجهول
يوم 8 ماي	أبو بكر مصطفى بن رحمون	4	1952/05/23	
تلمسان جدي	عمر البسكري	5	1952/06/20	
يا نجم	علي صادق نساخ	6	1952/07/04	
إلى الثقافة	محمد العيد	10	1952/10/24	
يا نبي الهدى	علي صادق نساخ	13	1952/12/12	
في ذكرى المولد	؟	15	1953/01/09	بلا إمضاء
الوحدة الجزائرية	محمد العيد	18	1953/02/27	
تحية المنار	علي صادق نساخ	2	1953/04/24	
النداء	أبو القاسم خمار	2	1953/04/24	
كيف السلو؟	أحمد بوعدو	3	1953/05/08	
عما قريب يغمر الشعب الفتوح	عمر البسكري	4	1953/06/05	

جريدة «المنار» (الجزائر : 1951 - 1954) تابع

عنوان القصيدة	الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
فقدنا مليكاً عادلاً	محمد العيد آل خليفة	12	1954/01/01	رثاء عبد العزيز آل سعود
محاسن التعليم	أحمد بوعدو	12	1954/01/01	

مجلة «هنا الجزائر» (الجزائر : 1952 - 1960)[1]

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
رمضان السلام	الطاهر بوشوشي	2	جوان 1952	
أحسنوا للفقير	جلول البدوي	3	جويلية 1952	ترجمة قصيدة لفكتور هيجو.
وداع الحجاج	محمد العيد	4	أوت، سبتمبر 1952	
في موكب العيد	الطاهر بوشوشي	5	أكتوبر 1952	
مرحبا	محمد الأخضر السائحي	6	نوفمبر 1952	
تحت أنوار القمر	أحمد الأكحل	7		
تحية المولد النبوي الشريف	محمد الهادي السنوسي	8	ديسمبر 1952	
شهر الخلود	م. الأخضر السائحي	8	ديسمبر 1952	
ذكرى المولد النبوي	شاعر الصحراء	8	ديسمبر 1952	لعله محمد العيد أو السائحي.
على عتبة العام الجديد	الهادي السنوسي	9	جانفي 1953	
شوقي في ذكراه العشرين	جلول البدوي	9	جانفي 1953	
المذياع يقدم تهاني العام الجديد	ابن جلا	9	جانفي 1953	هو الطاهر بوشوشي
الصحراء	محمد الأخضر السائحي	10	فيفري 1953	
هذه الديار	م. الأخضر السائحي	11	مارس 1953	
بلغاها على البعاد سلاما	م. الأخضر السائحي	13	ماي 1953	
أتى رمضان	أحمد الهلالي	13	ماي 1953	
الأنشودة المفقودة	الطاهر بوشوشي	15	جويلية 1953	
على البحر	الطاهر بوشوشي	15	جويلية 1953	
أيها الوقد	م. الأخضر السائحي	16	أوت 1953	
ضحايا الليل	م. الأخضر السائحي	17	أكتوبر 1953	
مناجاة	أبو ناصر	17	أكتوبر 1953	الطاهر بوشوشي
دمعة أسى	جلول البدوي	19	ديسمبر 1953	

(1) بعض الأعداد ناقصة لم نعثر عليها في المكتبة الوطنية ولا في المكتبات الخاصة.

مجلة «هنا الجزائر» تابع

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ	الملاحظات
الشاعر	م. الأخضر السائحي	29	نوفمبر 1954	
دنيا	عناني سليمان	30	ديسمبر 1954	
العام الجديد	م. الأخضر السائحي	31	جانفي 1955	
متيجة	الهادي السنوسي	32	فيفري 1955	
إليها	م. الأخضر السائحي	32	فيفري 1955	
آية الصحو	ابن جلا	33	مارس 1955	الطاهر بوشوشي
نشيد الربيع	م. الأخضر السائحي	34	أفريل 1955	
وجه الربيع	الهادي السنوسي	34	أفريل 1955	
مرحبا	م. الأخضر السائحي	35	ماي 1955	
في غزوة بدر	الهادي السنوسي	36	جوان 1955	
مصرع البلبل	محمد الأخضر السائحي	36	جوان 1955	رثاء أحمد زكي أبي شادي
هلال المحرم	محمد الأخضر السائحي	39	أكتوبر 1955	
في عيد الذكرى النبوية	محمد الأخضر السائحي	40	نوفمبر 1955	
في ليلة المعراج	محمد الأخضر السائحي	45	أفريل 1956	
إلى رحمة الله	الطاهر بوشوشي	45	أفريل 1956	
مولد وكر	محمد الطاهر بكارى	45	أفريل 1956	
لا تناديني	محمد الأخضر السائحي	46	ماي 1956	
هلال رمضان	محمد الأخضر السائحي	46	ماي 1956	
العيد	محمد الأخضر السائحي	47	جوان 1956	
المثال	ابن جلا	48	جويلية 1956	الطاهر بوشوشي
في عيد المولد	محمد الأخضر السائحي	50	نوفمبر 1956	
إلى الزهرة الآسية	ابن جلا	50	نوفمبر 1956	الطاهر بوشوشي
صور حيرى	عنان سليمان	51	ديسمبر 1956	
السماء	ابن جلا	52	جانفي 1957	بوشوشي
عيد الفطر	محمد الأخضر السائحي	54	مارس 1957	
هلال المحرم	محمد الأخضر السائحي	57	أوت 1957	
خضم الحياة	ابن جلا	59	نوفمبر 957	بوشوشي

عنوان القصيــدة	اسم الشاعــر	العدد	التاريـخ	الملاحـظات
حلم	ابن جلا	59	نوفمبر 1957	بوشوشي
المذياع يقدم تهاني				
العام الجديد	ابن جلا	61	جانفي 1958	
العام الميلادي الجديد	محمد الأخضر السائحي	62	فبراير 1958	نشرت من قبل
قدوم المساء	ابن جلا	64	أفريل 1958	
عند الغروب	أحمد الأكحل	65	ماي 1958	
أنت يا من لست أدري!	م. الأخضر السائحي	66	جوان 1958	
في بحيرة «كومو»	مصطفى بن يلس	69	أكتوبر 1958	
ألا قل للسرى!	أبو علي الفقون القسنطيني	72	جانفي 1959	
هلال رمضان	م. الأخضر السائحي	75	أفريل 1959	
زهرة من زهرات الجيل	أحمد بن ذياب	76	ماي 1959	
رأس العام الهجري الجديد	محمد الهادي السنوسي	79	أوت 1959	
استقبال عام 1960	أحمد بن ذياب	83	جانفي 1960	
مناجاة القمر	حسن بو الحبال	84	فبراير 1960	
الليل في بيت شاعر	أحمد شقار الثعالبي	87	ماي 1960	
هلال المحرم	م. الأخضر السائحي	89	جويلية 1960	

المرصاد ـ الجزائر ـ (1931 - 1933)

عنوان القصيدة	اسم الشاعر	العدد	التاريخ
رثاء الشهيد عمر المختار.	محمد العيد.	1	1931/12/27
كثر التساؤل عنك.	الحارث بن همام.	2	1931/01/03
تحية المرصاد.	مفدي زكرياء.	4	1932/01/10
دمعة على صياط مسروق.	الحارث بن همام.	4	1932/01/10
رثاء عمر المختار.	قدور الحليوي.	6	1932/02/05
تحية ووصية.	محمد العيد.	7	1932/02/19
المفسد.	قدور الحليوي.	9	1932/03/04
عبرات الشمعة المعبودة.	قدور الحليوي.	11	932/03/25
الشباب الناهض.	عمر بن البكري.	14	1932/05/06
إلى النواب، لوم وعتاب.	قدور الحليوي.	18	1932/06/03
درة ثمينة.	محمد العيد.	19	1932/06/17
الرسول (ﷺ).	محمد العيد.	22	1932/07/22
إلى النائب النمام.	قدور الحليوي.	30	1932/10/28
إلى صاحب الاقتراح المشؤوم	قدور الحليوي.	33	1932/11/19
نادي النهضة بالبليدة.	محمد العيد.	36	1932/12/09
من بلدة الظلام.	قدور الحليوي.	37	1932/12/17

قائمة بالأسماء المستعارة وأصحابها الحقيقيين

نظراً للظروف العصيبة التي كان الأدباء والشعراء الجزائريون يتعرضون لها سواء في عهد الإصلاح أو في المرحلة التحريرية من طرف الاستعمار الفرنسي. كانوا يلجأون إلى التوقيع بإمضاءات مستعارة تقية وحذراً.

وقد بقيت الكثير من هذه الإمضاءات مجهولة، فجهل بذلك كثير من الشعر لعدم معرفة أصحابه الحقيقيين، وقد وفقنا بفضل الله بعد البحث الطويل إلى الكشف عن حقيقة بعض هذه الإمضاءات المستعارة التي هي في الغالب لشعراء كبار.

ورغبة منّا في تعميم معرفتها لدى الباحثين نقدم قائمة بها هنا فلعلّ ذلك يسهِّل البحث والاستفادة على الدارسين والباحثين.

وقد رتبناها حسب الحروف الهجائية، وهي كالتالي:

الإسم المستعار	الإسم الحقيقي	ملاحظات . . .
ابن الإسلام القسنطيني .	عبد الحميد بن باديس	هكذا وقع شعره المنشور في الفاروق (1920) .
ابن حمديس	الطاهر بوشوشي	هكذا وقع في مجلة الشهاب .
ابن الشبيبة	الطاهر بوشوشي	هكذا وقع في مجلة الشهاب .
ابن جلا	الطاهر بوشوشي	هكذا وقع في مجلة هنا الجزائر .
ابن تومرت	مفدي زكرياء .	هكذا وقع في المرحلة التحريرية لا قبلها (1) .
ابن سليمان	مفدي زكرياء	هكذا وقع في الجرائد التونسية في العشرينيات .
ابن باب صالح	صالح خباشه	هكذا وقع في المرحلة التحريرية .
أنا	أبو اليقظان	هكذا وقع بعض قصائده في جرائده .
أبو حفض الأصلع ، أو أبو حفص	عمر بن قدور .	هكذا وقع في جريدته «الفاروق»
أبو عبدالله صالح	صالح خرفي	هكذا وقع أثناء المرحلة التحريرية
أبو عمر صالح	صالح باجو	هكذا وقع أثناء المرحلة التحريرية
أبو ناصر	الطاهر بوشوشي	هكذا وقع في مجلة «هنا الجزائر»
الحارث بن همام	محمد العيد	هكذا وقع بعض شعره في المرصاد
ديك الجن	مفدي زكرياء	هكذا وقع في جريدتي المرصاد والجحيم .
زكرياء بن سليمان	مفدي زكرياء	هكذا وقع في بداية حياته الأدبية
شاعر صدى الصحراء	محمد العيد	هكذا وقع في جريدة صدى الصحراء
شاعر المنتقد	محمد الهادي السنوسي	هكذا وقع في جريدة المنتقد
الغريب	محمد اللقاني بن السائح	هكذا وقع في جريدتي الشهاب وصدى الصحراء .

(1) أسند الدكتور خرفي قصائد تحت هذا التوقيع لمفدي زكرياء، وهي في الحقيقة للشاعر التونسي محمد العريبي، لأنَّ مفدي زكرياء لم يوقع بابن تومرت إلاَّ في المرحلة التحريرية (انظر د. خرفي ـ الشعر الجزائري الحديث ـ ص 332 وما بعدها). فيجب التنبه لهذا الخطأ الذي وقع فيه بعض الدارسين.

ملاحظات	الإسم الحقيقي	الإسم المستعار
هكذا وقع في جريدة وادي ميزاب	مفدي زكرياء	فتى الوادي
هكذا وقع في جريدة المغرب	مفدي زكرياء	فتى المغرب
هكذا وقع في جريدة الإصلاح	الطيب العقبي	فتى الإصلاح
هكذا وقع في جرائد أبي اليقظان	عبدالله بوراس	الكاملي
هكذا وقع في جريدتي المنار، والوطن.	محمود بوزوزو	المقنع
هكذا وقع بعض شعره في «المغرب»	أبو اليقظان	المقيد
هكذا وقع في جريدة النجاح.	صالح خبشاش	الوطني الصميم

المصادر والمراجع

المصادر :

1 ـ الدواوين والمجموعات الشعرية.
2 ـ الدوريات الجزائرية.
3 ـ الدوريات التونسية.
4 ـ المقابلات والمراسلات.

المراجع :

1 ـ المؤلفات والبحوث.
2 ـ دوريات عربية.
3 ـ مراجع أجنبية.

المصادر والمراجع

يعتمد البحث أساساً على مصدرين اثنين وهما، الدواوين والمجموعات الشعرية الصادرة فيما بين (1975 - 1982) ، كما يعتمد على الدوريات الجزائرية وبعض الدوريات التونسية التي كانت مجالاً واسعاً لنشر هذا الشعر، وما يزال الكثير في طي هذه الصحف متناثراً في المكتبات العامة والخاصة داخل الوطن وخارجه. أمّا المراجع فهي مؤلفات تتناول بالدراسة جوانب من الحياة الجزائرية، وأخرى تتناول الشعر الجزائري بالدراسة والنقد. وأخرى تتناول الشعر بصفة عامة. ومن بينها دوريات تونسية وعربية. وهذه كلها مرتبة حسب الحروف الهجائية:

أولاً ـ المصادر

1 ـ الدواوين والمجموعات الشعرية:

ـ أ ـ

ـ آل خليفة، محمد العيد، ديوان محمد العيد آل خليفة، مطبعة البعث، قسنطينة، 1967.
ـ بلال بن رباح، (مسرحية شعرية)، المطبعة العربية، الجزائر، 1938.
ـ أبو اليقظان، إبراهيم بن عيسى، ديوان أبي اليقظان، المطبعة العربية الجزائر، 1931. ديوان أبي اليقظان، جـ 2 و 3. (مخطوط). .
ـ آل الشيخ، مفدي زكرياء، اللهب المقدس، منشورات المكتب التجاري،

بيروت، 1961. تحت ظلال الزيتون، دار النشر، تونس، 1965. إلياذة الجزائر، نشر وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، 1973. مجموعة قصائد زكرياء قبل 1954 (مخطوطة عندنا).
- ابن العقون، عبد الرحمن، ديوان ابن العقوق، ش. و. ن. ت، الجزائر 1980.
- ابن رحمون، مصطفى، ديوان مصطفى بن حمون، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1980.
- أزراج، عمر، وحرسني الظل، ش. و. ن. ت. الجزائر 1976. الجميلة تقتل الوحش، ش. و. ن. ت. الجزائر (بدون تاريخ).

- ب -

- باوية، محمد الصالح، أغنيات نضالية، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1971.
- بن هدوقة، عبد الحميد. الأرواح الشاغرة، ش. و. ن. ت، الجزائر، ط 3 1981.
- بن رقطان، محمد، الأضواء الخالدة، مطبعة البعث قسنطينة، 1980.
- بن محمد، عبد القادر، مسيرة الجزائر، ش. و. ن. ت. الجزائر1980 .
- بوساحة، مبروكة، براعم، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1969.

- ج -

- جوادي، سليمان، يوميات متسكع مخطوط، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1981.
- الجزائري، الأمير عبد القادر، نزهة الخاطر في قريض الأمير عبد القادر، شرح وتحقيق ممدوح حقي، دار اليقظة العربية، دمشق، 1960.

- ح -

- حمدي، أحمد، انفجارات، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1977. قائمة

المغضوب عليهم. ش. و. ن. ت. الجزائر، 1980.
- حمادي. د. عبدالله. الهجرة إلى مدن الجنوب، ش. و. ن. ت. الجزائر1981. تحزب العشق يا ليلى، مطبعة البعث، قسنطينة، 1982.

- خ -

- خباشه، صالح. الروابي الحمر. ش. و. ن. ت. الجزائر، 1970.
- خرفي، د. صالح، أطلس المعجزات، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1965. أنت ليلاي، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1974.
- خمار، محمد أبو القاسم، أوراق، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1967. ظلال وأصداء، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1970. ربيعي الجريح، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1970. الحرف الضوء، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1979.

- ر -

- رزاقي، عبد العالي. الحب في درجة الصفر، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1977. الشعر الجزائري المعاصر، جـ 1 و 2، نشر، آمال، الجزائر، 1982.

- ز -

- الزاهري، محمد الهادي السنوسي، ديوان السنوسي الزاهري، (مخطوط). شعراء الجزائر في العصر الحاضر، جـ 1 و 2 مطبعة النهضة، تونس 1926 - 1927.
- زتيلي، محمد، فصول الحب والتحول، (مخطوط) (وقد طبع بعد مناقشة الأطروحة).

- س -

- سعدالله، د. أبو القاسم. النصر للجزائر، دار الهنا للطباعة، القاهرة، 1956. ثائر وحب، ط 1، دار الآداب، بيروت، 1967.
- السائحي، محمد الأخضر، همسات وصرخات، دار المطبوعات الوطنية الجزائرية، الجزائر، 1965. جمر ورماد. الدار العربية للكتاب، تونس، 1980.

ـ السائحي، محمد الأخضر عبد القادر، ألوان من الجزائر، الشركة الجزائرية للتأليف والطباعة والنشر، الجزائر، 1968. ألحان من قلبي، ش. و. ن. ت. الجزائر (بلا تاريخ). الكهوف المضيئة، ش. و. ن. ت، الجزائر 1971، واحة الهوى، ش. و. ن. ت، الجزائر 1972، أغنيات أوراسية، ش. و. ن. ت، الجزائر 1979، بكاء بلا دموع، ش. و. ن. ت، الجزائر 1980.
ـ سحنون، أحمد، ديوان أحمد سحنون، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1977.

ـ ش ـ

ـ شريط، د، عبدالله، الرماد، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1979.

ـ ط ـ

ـ الطاهري، جمال، مجموعة قصائد نشر مجلة آمال، الجزائر، (1971).

ـ ع ـ

ـ عروة، أحمد. ذكرى وبشرى، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1964.
ـ العباسي، مبارك جلواح، مجموعة قصائد (مخطوطة عندنا).
ـ العقون عبد الكريم، مجموعة قصائد (مخطوطة عندنا).

ـ غ ـ

ـ الغماري، مصطفى محمد، أسرار الغربة، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1977. نقش على ذاكرة الزمن ش. و. ن. ت الجزائر، 1978، خضراء تشرق من طهران، مطبعة البعث، قسنطينة، 1980، أغنيات الورد والنار، ش. و. ن. ت. 1980، قراءة في زمن الجهاد، مطبعة البعث، قسنطينة، 1980، لن يقتلوك، مطبعة البعث، قسنطينة، 1980.

— م —

- مستغانمي، أحلام، على مرفأ الأيام، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1972.
- مؤيد، صلاح. الثورة في الأدب الجزائري. الشركة الجزائرية، الجزائر، 1963

— ن —

- ناصر، محمد، أغنيات النخيل، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1981، رمضان حمود، الشاعر الثائر، المطبعة العربية، غرداية، 1978 (وهو يشتمل على شعر رمضان).

— و —

- وهبي، جروة علاوة، مجموعة قصائد، (مخطوطة عندنا).

2 ـ الدوريات الجزائرية:

- آمال، وزارة الثقافة والإعلام، الجزائر، (1969 - 1975).
- الأصالة، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر (1971 - 1975).
- الإصلاح، الطيب العقبي، بسكرة، ثمَّ الجزائر، (1927 - 1947).
- ألوان، وزارة الثقافة والإعلام، الجزائر، (1972 - 1975).
- إفريقيا الشمالية، إسماعيل العربي، الجزائر، (1946).
- الأمة، أبو اليقظان، الجزائر، (1933 - 1938).
- البستان، أبو اليقظان، الجزائر، (1933).
- البصائر (السلسلة الأولى) جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، الجزائر (1935 - 1939).
- البصائر، (السلسلة الثانية) جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، الجزائر (1947 - 1956).
- الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، (1971 - 1975).
- الحياة، جمعية الوفاق، الجزائر، (1933).

- الشعب، حزب الشعب، الجزائر، (1937).
- الشعب، الجريدة اليومية للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، الجزائر (1962 - 1975).
- الشعب الأسبوعي (الشعب اليومية) الجزائر، (1972 - 1975).
- الشعب الثقافي، (الشعب اليومية) الجزائر، (1975).
- الشهاب، عبد الحميد بن باديس، قسنطينة (1925 - 1939).
- صدى الصحراء، أحمد بن العابد العقبي، بسكرة، (1925 - 1926).
- الفرقان، أبو اليقظان، الجزائر، (1938).
- القبس، وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية، الجزائر، (1966 - 1970).
- المجاهد الأسبوعي، حزب جبهة التحرير الوطني، الجزائر، (1962 - 1975).
- المجاهد الثقافي، حزب جبهة التحرير الوطني، الجزائر، (1967 - 1971).
- المرصاد، محمد عبابسة الأخضري، الجزائر، (1931 - 1933).
- المعرفة، وزارة الأوقاف، الجزائر، (1963 - 1965).
- المغرب، أبو اليقظان، الجزائر، (1930 - 1931).
- المنتقد، عبد الحميد بن باديس، قسنطينة، (1925).
- المنار، محمود بوزوزو، الجزائر، (1951 - 1954).
- النجاح، عبد الحفيظ بن الهاشمي، قسنطينة، (1925 - 1939).
- النبراس، أبو اليقظان، الجزائر، (1933).
- النور، أبو اليقظان، الجزائر، (1931 - 1933).
- هنا الجزائر، مجلة بالعربية تصدرها الإذاعة الفرنسية، الجزائر (1952 - 1960).
- وادي ميزاب، أبو اليقظان، الجزائر، (1926 - 1929).

3 ـ دوريات تونسية:

- الأسبوع، نور الدين بن محمود، تونس، (1945).
- الزمان، محمد بنيس، تونس، (1929).

- الشباب، محمود بيرم، تونس (1937).
- الصباح، الهادي العبيدي، تونس (1956).
- الصريح، الهادي العبيدي، تونس (1949).
- العالم، سعيد أبو بكر، تونس (1930).
- العالم الأدبي، زين العابدين السنوسي، تونس (1931).
- الفكر، محمد المزالي، تونس (1955 - 1966).
- المباحث، محمد البشروش، تونس (1945).
- النهضة، الشاذلي القسطلي، تونس (1937).
- الوزير، الطيب بن عيسى، تونس (1928 - 1935).
- الوطن، محمد بن فضيلة، تونس (1937).

4 ـ المقابلات والمراسلات:

- مقابلة مع الشاعر آل خليفة، محمد العيد، في بسكرة (1970/7/25).
- مقابلة مع الشاعر آل الشيخ، مفدي زكرياء، في الدار البيضاء، (المغرب). (1974/8/20).
- مقابلة مع الكاتب الأديب الفرقد، بوجناح سليمان، في غرداية (1970/8/18).
- مقابلات مع الشاعر الصحفي الشيخ أبي اليقظان، في القرارة في بحر سنتي (1970/69).
- مقابلة مع الشاعر الطاهر بوشوشي بالجزائر، في (1980/10/4).
- مقابلة مع الشاعر الناقد. حمزة بكوشه بالجزائر في (1978/12/16)، وفي (1982/5/10).
- مراسلة مع الدكتور الشاعر أبي القاسم سعدالله في. (1982/01/29).
- مراسلة مع الشاعر جروة علاوة وهبي، في (1981/4/8).

ثانياً ـ المراجع

1 ـ المؤلفات والبحوث:

ـ أ ـ

ـ الإبراهيمي، محمد البشير، سجل جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، المطبعة الإسلامية، قسنطينة (بدون تاريخ) عيون البصائر، دار المعارف، مصر، 1963.

ـ أدونيس علي أحمد سعد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1972، الآثار الشعرية الكاملة، المجلد الأول والثاني، دار العودة، بيروت، 1971 تجربتي الشعرية في، ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس (4 - 8/ ماي 1981).

ـ ابن أبي شنب، سعد الدين، النهضة العربية في الجزائر في القرن الرابع الهجري، في مجلة كلية الآداب جامعة الجزائر، العدد الأول، (1964).

ـ ابن عمار، أحمد، نحلة اللبيب في الرحلة إلى الحبيب مطبعة فونطانا، الجزائر، 1902.

ـ ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى القاهرة، (1956).

ـ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ط، ليدن، (1912).

ـ ابن خلدون، عبد الرحمن، تاريخ العلامة ابن خلدون، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1960.

ـ أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1972.

ـ ابن منصور، عبد الوهاب، نزهة الخاطر في قريض عبد القادر، تلمسان، 1952.

ـ ابن خفاجة، ديوان ابن خفاجة، دار صادر، بيروت، 1966.

ـ ابن كثير، تفسير ابن كثير، جـ 3، دار الفكر، بيروت، 1966.

ـ إسماعيل، د، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ط 3، دار العودة، بيروت، 1972، التفسير النفسي للأدب، دار المعارف، مصر، 1963،

الأدب وفنونه، ط 4 دار الفكر العربي، القاهرة، 1968، الشعر في إطار العصر الثوري، دار العودة، بيروت، 1978.
- أبو أصبع، ظاهرة الغموض في الشعر الحر، في «الفصول الأربعة» السنة الأولى، ع. 3، الجماهيرية الليبية، (يونيو 1978).
- الأهواني، د. عبد العزيز، ابن سناء الملك، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1962.
- أزراج، عمر، الحضور في القصيدة، عدد خاص، آمال، ع 32، مارس افريل، 1976.

— ب —

- البارودي، محمود سامي، مختارات البارودي، أربعة أجزاء، دار العلم للجميع، بيروت (دون تاريخ).
- بلاطة، عيسى يوسف، الرومانطيقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1960.
- بن قينة، عمر، محمد بن عبد الرحمن الديسي، حياته وآثاره وأدبه، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1980.
- بن عاشور، محمد الفاضل، الحركة الأدبية والفكرية في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972.
- بن عاشور، محمد، منار الاشراف، المطبعة الثعالبية، الجزائر، 1914.
- بو الصفصاف، عبد الكريم، جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ودورها في تطور الحركة الوطنية الجزائرية. (1931 - 1945) مطبعة البعث، قسنطينة، 1981.
- بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979.
- البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968، أشعار في المنفى ط، 5، دار العودة، بيروت، 1969. عن الموت والثورة، ش. و. ن، ت، الجزائر، 1974.

- بدوي، د. عبده، الشعر في السودان، سلسلة عالم المعرفة (الكويت) العدد، 41، آيار 1981.
- ببير، هنري، الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، 1981.

ـ ت ـ

- تيغيم، فليب فان، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1975.
- تشارلتن. ب. فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1959.
- التليسي، محمد خليفة، الشابي وجبران، دار الثقافة، بيروت، 1967.

ـ ج ـ

- الجندي، أنور، الفكر والثقافة المعاصرة في شمال إفريقيا، الدار القومية، القاهرة 1965. نزعات التجديد في الأدب العربي المعاصر، مطبعة الاعلام، القاهرة. 1965.
- الجندي، درويش، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972.
- الجابري، محمد صالح، النشاط العلمي والفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس، (1900 - 1954). دبلوم الدراسات المعمقة جامعة الجزائر، 1979.
- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق هلموت وايتر، استامبول، 1954.
- جرير، بن عطية الخطفي، ديوان جرير، تحقيق محمد إسماعيل الصاوي، جزآن، دار الأندلس، بيروت، (دون تاريخ).
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو، البيان والتبيين، تحقيق، عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1960.

- جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة، دار العودة، بيروت، 1955.

— ح —

- حسين، طه، حافظ وشوقي، دار مكتبة النهضة المصرية. القاهرة، 1933، حديث الأربعاء جـ 1. دار المعارف مصر، 1962.
- الحاوي، إيليا، فن الوصف، منشورات دار الشرق الجديد، بيروت، 1960، أبو القاسم الشابي، جـ 1, 2, 3 دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، أحمد شوقي، جـ 1, 2, 3, 4 ط 2 دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1980.
- حسن، محمد عبد الغني، الشعر العربي في المهجر، القاهرة 1962.

— خ —

- خرفي، د. صالح، شعر المقاومة الجزائرية، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1979، الشعر الجزائري، ش. و. ن. ت. الجزائر، (دون تاريخ) شعراء من الجزائر، مطبعة المعرفة، القاهرة، 1969، صفحات من الجزائر، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1974.
- خياط، يوسف، لسان العرب (إعداد وتصنيف) دار لسان العرب، بيروت (دون تاريخ).

— د —

- دودو، د. أبو العيد، كتب وشخصيات، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1971.
- دسوقي، د. عبد العزيز، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
- داود. د، أنس، التجديد في شعر المهجر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام. الجماهيرية الليبية 1980، رواد التجديد في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية. . . الجماهيرية الليبية 1980.

ـ درويش، محمود. الأعمال الشعرية الكاملة ط. 3. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973.
ـ دعبيس، سعد، حوار مع الشعر الحر، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 1971.
ـ دبوز، محمد علي، نهضة الجزائر الحديثة، جـ1 المطبعة التعاونية، دمشق، 1965 أعلام الإصلاح في الجزائر جـ1 مطبعة البعث قسنطينة، 1974، أعلام الإصلاح في الجزائر جـ2 مطبعة البعث قسنطينة، 1976، أعلام الإصلاح في الجزائر جـ3 مطبعة البعث قسنطينة، 1978.

ـ ر ـ

ـ ركيبي، د، عبدالله. دراسات في الشعر الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1962. الشعر الديني الجزائري الحديث. ش. و. ن. ت. الجزائر. 1981، جلواح الشاعر الرومانسي المنتحر (في الشعب الأسبوعي) الأعداد (20-31) 1975. الأوراس في الشعر العربي المعاصر، ودراسات أخرى. ش. و. ن. ت. الجزائر، 1982.
ـ الرمادي، د. جمال الدين، خليل مطران شاعر الأقطار العربية، دار المعارف، مصر، (دون تاريخ). فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة (دون تاريخ).
ـ رمضان، حمود، بذور الحياة، مكتبة الاستقامة، تونس، 1928، الفتى، المطبعة الأهلية، تونس، 1929.
ـ الربيعي، د. محمود، في نقد الشعر، دار المعارف، مصر، 1968.

ـ ز ـ

ـ الزاهري، محمد السعيد. الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير، ط 2. مطبعة الاعتدال، دمشق، 1933.
ـ الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1979.

ـ س ـ

- سعد الله. د. أبو القاسم. دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب بيروت، 1966. منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1976، الحركة الوطنية الجزائرية، دار الآداب، بيروت، 1969.
تاريخ الجزائر الثقافي، جـ 2,1، ش. و. ن. ت. الجزائر 1981، محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري الحديث، دار المعارف. مصر، ط 2. 1975، الحركة الوطنية الجزائرية، (1930 - 1945) جـ 3. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1975.
- سلام، محمد زغلول، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، مصر، 1964.
- السامرائي، د. إبراهيم، لغة الشعر بين جيلين، دار الثقافة بيروت، (دون تاريخ).
- السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، 1971، أنشودة المطر، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

ـ ش ـ

- شلتاغ، عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر. دبلوم الدراسات المعمقة، جامعة وهران. (1978).
- شرفي، د. أحمد. الشعر الوطني الجزائري من 1925 حتى 1954، شهادة دكتوراه الحلقة الثالثة، جامعة الجزائر، 1979.
- الشابي، أبو القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة، بيروت، 1972. الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975.
- شرارة، عبد اللطيف، فلسفة الحب عند العرب، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.

ـ ص ـ

- الصالح، د. صبحي، منهل الواردين، دار العلم للملايين، بيروت، دون تاريخ.

ـ ض ـ

ـ ضيف، د. شوقي، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، 1962، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، 1965، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، 1961.

ـ ع ـ

ـ عبد الصبور، صلاح، الناس في بلادي، دار الآداب، بيروت، 1957.
ـ العقاد، د. مصطفى محمود. اللغة الشاعرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1960. ديوان العقاد، مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج، أسوان، مصر، 1967، شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1937، الديوان بالاشتراك مع المازني، جـ1 و2 القاهرة، ط (2). 1921.
ـ عباس، د. إحسان، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، الشعر العربي في المهجر، دار صادر، بيروت، 1967.
ـ عياد. د، محمد شكري. موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، 1968. الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971.
ـ عفيفي، د. محمد الصادق، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، مكتبة الرشاد، الرباط 1971.
ـ العالم، محمود أمين، لغة الشعر الحديث وقدرته على التوصيل. في ندوة، قضايا الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس، (4 - 8 ماي) 1981.
ـ عبود، مارون. مجددون ومجترون، دار الثقافة، بيروت، 1961.
ـ عتيق، د. عبد العزيز. علم العروض، والقافية، دار النهضة العربية، بيروت، 1974. علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1974.

ـ ف ـ

ـ فهمي، د. ماهر حسن. حركة البعث في الشعر العربي الحديث. مكتبة

النهضة المصرية، القاهرة، 1961.
- الفرقد، سليمان بن يحيى بوجناح. كشكول الفرقد (مخطوط). كتاب الفرقد، مطبعة شاراس، الجزائر، 1937.
- فرانكلين، مؤسسة. الموسوعة الميسرة، دار القلم، القاهرة، 1965.
- الفاخوري، حنا، مختارات من الأدب العربي، منشورات المكتبة البوليسية، بيروت، 1970.
- فرحات أحمد، أصوات ثقافية من المغرب العربي، الدار العالمية، بيروت، 1984.

ـ ق ـ

- قطب، سيد. النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، (دون تاريخ).
-- القط، د. محمد عبد القادر. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت 1978.
- القيرواني، الحسن بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، مطبعة السعادة، القاهرة، 1955.
- قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة. جـ 1, 2, 3 منشورات نزار قباني، بيروت. 1980 - 1981، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، 1973. الشعر قنديل أخضر، منشورات المكتب التجاري. بيروت، 1963.

ـ ك ـ

- كحول محمود، التقويم الجزائري، 1, 2، مطبعة فونطانا، 1911 - 1912.
-- الكبيسي، طراد، موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي، في ندوة قضايا الشعر العربي المعاصر، الحمامات، تونس (4 - 8 ماي) 1981 .
- كمال الدين جليل، الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين، بيروت، 1964.

ـ م ـ

- مصايف، د. محمد. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1979، دراسات في النقد والأدب، ش. و. ن. ت، الجزائر، 1981، جماعة الديوان في النقد، ط 2، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1982.
- الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962، شعر علي محمود طه، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة 1964.
- مورية، س. حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة سعد مصلوح، عالم الكتب القاهرة، 1969.
- مندور، د. محمد. في الميزان الجديد، ط.3، دار النهضة مصر، القاهرة. (دون تاريخ). الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الأولى مكتبة نهضة مصر، القاهرة (دون تاريخ). الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثانية دار نهضة مصر، القاهرة 1970، الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثالثة، دار نهضة مصر، القاهرة. 1969، الأدب وفنونه، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة؛ (دون تاريخ).
- مكاوي، د. عبد الغفار. ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف. . . القاهرة، 1972.
- الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد. مجمع الأمثال، جزآن. المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1959.
- المجذوب، د. عبدالله الطيب. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، 1950.
- المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، 1951.
- المسيري، عبد الوهاب محمد. الرومانتيكية في الأدب الإنجليزي، مؤسسة سجل، العرب، القاهرة، 1964.

ـ ن ـ

- ناصف، د. مصطفى، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، 1981.

- نشأت، د. كمال. أبو شادي، وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي القاهرة، 1967.
- الناعوري. د. عيسى. أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، 1977.
- النويهي، د. محمد. قضية الشعر الجديد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1971، وظيفة الأدب، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، (دون تاريخ).
- ناصر، د. محمد. الصحف العربية الجزائرية، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1980، المقالة الصحفية الجزائرية، جزآن، ش. و. ن. ت. الجزائر، 1978، أبو اليقظان وجهاد الكلمة، مطبعة زبانا، الجزائر، 1980. أبو اليقظان شاعراً، (مخطوط)..
- نعيمة، ميخائيل. الغربال، دار المعارف، مصر، 1946.

— هـ —

- هلال، د. محمد غنيمي. الرومانتيكية، دار الثقافة، بيروت، 1973. النقد الأدبي الحديث ط 3 دار النهضة العربية، القاهرة، 1964، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، (دون تاريخ). الأدب المقارن، ط 5، دار الثقافة بيروت، (دون تاريخ).
- الهمامي، الطاهر. كيف نعتبر الشابي مجدداً، الدار التونسية للنشر، تونس، 1972.
- هيكل، د. أحمد، تطور الأدب في مصر، دار المعارف، مصر، 1968.

— و —

- وارين، أوستين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والعلوم الاجتماعية، القاهرة، 1972.

— 2دوريات عربية:

الآداب: دار الآداب، بيروت، 1956, 1974.

الشعر: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، (1964 - 1965).

شعر (عـدد خاص، ثورة الجزائر)، شتاء 1961، دار مجلة شعر، بيروت، 1961.

مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 4، ع2، 1972.

الرسالة، أحمد حسن الزيات، ع، 135 (1936).

المعرفة، وزارة الثـقافة والإرشاد القومي. دمشق، عدد 29 تشرين الثاني، (1964).

مجلة الهلال، دار الهلال، القاهرة، أفريل 1975.

الفصول الأربعة. اتحاد الكتاب والأدباء، والكتاب، الجماهيرية الليبية، السنة الأولى ع3، يونيو 1978.

آفاق عربية، العراق، ع12 (آب 1981).

3 - مراجع أجنبية

1 - Ageron. Ch. Robert **L'histoire de L'Algerie contemporaine** 1870 - 1969, Paris, 1969.
2 - Barret, Denise, **Poèmes Algériens**, Paris, 1963.
3 - Ben Cheneb, **La Littérature** Arabe **Contemporainne Algérienne,** Alger, 1944.
4 - Cohen (Jean) **Structure du langage poétique,** Flammarion, Paris, 1966.
5 - Charpier (Jacques) et Segers, (Pierre) **L'Art Poétique,** Col, Mél-lion Segers, Paris, Imprimé en Belgique, 1956.
6 - Greimas (Aj) et autres, **Essai de Sémmiotique Poétique,** C.L., Larousse, Paris, 1972.
7 - Kaddache, Mahfoud, **La vie Politique à Alger de 1919 à 1939,** Alger, 1970.
8 - Larousse, **Grand Larousse Encyclopédique,** 12 Tomes, Paris, 1960.
9 - Merad, Ali, **Le Reformisme Musulman en Algerie** (1925 - 1940), Paris, 1967.
10 - Memmi, Albert, **La Poésie Algerienne,** Paris, 1963.
11 - Melier, Jean, **L'Algerie et la guerre,** Revue de l'Afrique du Nord, (1921).
12 - Monteil, Vincent, **Anthologie Bilingue de la littérature Arabe Contemporaine.** Beyrouth, (1961).
13 - Violette, Maurice. **L'Algerie Vivra-telle?** Alger, (1931).
14 - Wiliame Empson, **Seven Types of Ambiguity,** Edinburgh, 1961.

فهرس الأعلام

ـ ت ـ

ـ ث ـ

ـ ج ـ

— د —

— ذ —

— ر —

— ز —

— س —

ــ ش ــ

ــ ص ــ

ــ ض ــ

ــ ط ــ

— ق —

— ك —

— ل —

ـ ن ـ

ـ هـ ـ

— و —

— ي —

فهرس الموضوعات

الباب الثاني

المؤلف في سطور

- □ محمد بن صالح ناصر من مواليد مدينة القرارة جنوب الجزائر في 1938/12/01م.
- □ أنهى مرحلة الدراسة الإبتدائية والثانوية بمسقط رأسه بمدرسة الحياة ومعهد الحياة سنة 1959م.
- □ حصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة القاهرة سنة 1966م.
- □ حصل على دكتوراه الحلقة الثالثة من جامعة الجزائر سنة 1972.
- □ حصل على دكتوراه دولة بتقدير مشرف جداً مع التوصية بطبع الرسالة 1983م. وهي هذا الكتاب، «الشعر الجزائري الحديث»
- □ درس بمعهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر من سنة 1971م حتى سنة 1991م.
- □ رئيس المجلس العلمي بنفس المعهد.
- □ درس بمعهد القضاء الشرعي بسلطنة عمان من سنة 1991 حتى سنة 1998.
- □ نال شهادة تقدير الجمهورية الجزائرية في الأدب سنة 1984.
- □ رئيس المجلس العلمي لجمعية التراث منذ 1983.
- □ متفرغ حالياً للبحث والتأليف والتحقيق.
- □ صدر له أكثر من ثمانين مؤَلَّفاً. إلى جانب العشرات من المقالات والبحوث في الصحافة العربية والجزائرية.

كتب صدرت للمؤلِّف

1 – المقالة الصحفيّة الجزائريّة (1903 – 1931)، جزآن: ـ الجزائر: ش. و. ن. ت، 1978.

2 – الصحف العربيّة الجزائريّة (1847 – 1939)، الجزائر: ش. و. ن. ت، 1980.

3 – أغنيات النخيل (شعر) ـ الجزائر: ش. و. ن. ت، 1981.

4 – أبو اليقظان وجهاد الكلمة، ط2، الجزائر: ش. و. ن. ت، 1984.

5 – عمر راسم المصلح الثائر ـ الجزائر: لافوميك، 1984.

6 – مختارات من شعر الأمير عبد القادر ـ الجزائر: م. و. ك. 1984.

7 – البراعم النديَّة (شعر للأطفال) ـ الجزائر: ش. و. ن. ت، 1984.

8 – الشعر الجزائريُّ الحديث: اتِّجاهاته وخصائصه الفنِّيَّة (1952ـ 1975) ـ بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1985(رسالة دكتوراه).

9 – رمضان حمُّود: حياته وآثاره، ط2 ـ الجزائر: م. و.ك. 1985.

10 – أخبار الأئمّة الرستميِّين (ابن الصغير) تحقيق بالاشتراك مع إبراهيم بحّاز، ط2 ـ الجزائر: جمعية التراث، بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1986.

11 – ديوان أبي اليقظان، دراسة وتحقيق، جزآن ـ الجزائر: جمعيّة التراث، 1989.

12 – حلقة العزَّابة ودورها في بناء المجتمع المسجدي، ط2 ـ الجزائر: جمعيَّة التراث، 1989.

13 – في رحاب القرآن (الشيخ إبراهيم بيُّوض) ـ الجزائر: جمعيَّة التراث، 1989.

14 – مفدي زكرياء: شاعر النضال والثورة، ط2 ـ الجزائر: جمعيَّة التراث، 1989.

15 – أعمالي في الثورة للشيخ إبراهيم بيَّوض: إعداد وتقديم ـ الجزائر: جمعيَّة التراث، 1989.

16 – محمَّد بن الحسن بن دريد ـ سلطنة عمان، 1991.

17 – الإمام عبد الحميد بن باديس (سلسلة أعلام الفكر) ـ الجزائر: 1991.

18 – الشيخ إبراهيم اطفيَّش في جهاده الإسلاميِّ ـ الجزائر: 1991. ط2: (مؤسسة الضامري) ـ سلطنة عُمان، 1991.

19 – ما أحوجنا إلى أدب إسلامي ـ سلطنة عمان: 1992.

20 – في رحاب الله (شعر) ـ الجزائر: 1992.

21 – فيوض النور ـ سلطنة عمان: 1992. أنوار من سورة النور، جمعيَّة التراث، الجزائر، 1992. الطبعة الثانية.

22 – من سلسلة القصص المربِّي للأطفال ـ سلطنة عمان: 1992: (ثلاثون قصة) الطبعة الثانية بالجزائر.

23 – دور الإباضيَّة في نشر الإسلام بغرب إفريقيا، ط2 ـ (معهد القضاء الشرعي) سلطنة عمان: 1993.

24 – مكانة الإباضيَّة في الحضارة الإسلاميَّة: حلقتان: إعداد، نشر: الاستقامة ـ سلطنة عمان: 1993.

25 - الأدب والنصوص للمرحلة الثالثة ثانوي (معهد القضاء الشرعي) ـ سلطنة عمان: 1992.

26 - الشعر الجزائريُّ من الرومانسيَّة إلى الثوريَّة (معد للطبع).

27 - الصحافة الجزائريَّة في مواجهة الاستعمار (معد للطبع).

28 - تلخيص القسمة وأصول الأرضين (في فقه العمارة الإسلاميَّة) (لأبي العبَّاس أحمد بن محمَّد بن بكر) تحقيق بالاشتراك مع الشيخ بكير بلحاج (باشعادل) (مؤسَّسة الضامري) سوريا، 1993.

29 - الحان وأشجان (شعر) المطبعة العربيَّة ـ الجزائر: 1995

30 - هموم جزائريَّة (معد للطبع).

31 - تراثنا الإسلامي والعصر ـ (مؤسَّسة الضامري) ـ سلطنة عمان 1994.

32 - حداثة أم ردَّة؟! (مؤسَّسة الضامري) ـ سلطنة عمان، 1993.

33 - خصائص الأدب الإسلامي (مؤسَّسة الضامري) ـ سلطنة عمان، 1993.

34 - الأصول العقديَّة للناشئة المحمَّديَّة (مؤسَّسة الضامري) ـ سلطنة عمان، 1993.

35 - الإباضية تاريخاً وفكراً (معد للطبع) ـ سلطنة عمان.

36 - الشيخ إبراهيم اطفيَّش (سلسلة أعلام الفكر) ـ الجزائر، (معد للطبع).

37 - الشيخ أبو اليقظان إبراهيم (سلسلة أعلام الفكر) ـ الجزائر، (معد للطبع).

38 - الشيخ محمَّد علي دبُّوز والمنهج الإسلاميُّ لكتابة التاريخ (مطبعة البعث) قسنطينة الجزائر، 1995.

39 - القيم الإسلاميّة في نظام التعليم بوادي ميزاب ـ الجزائر، (معد للطبع).

40 - مصادر البحث في العلوم الإسلامية (معهد القضاء الشرعي) ـ ساطنة عمان، 1995.

41 - منهج البحث وتحقيق النصوص (معهد القضاء الشرعي) سلطنة عمان، 1995. الطبعة الخامسة، الجزائر، 2005.

42 - فواكه العلوم، تأليف عبد الله بن محمَّد بن عامر الخنبشي، تحقيق بالاشتراك مع الأستاذ مهني التواجيني ـ الأجزاء 1، 2، 3 ـ سلطنة عمان، 1995.

43 - وصيّة والد لولده العروس، ط. جمعيّة التراث، القرارة، 1994.

44 - أبو مسلم الرواحي حسان عمان، مكتبة الاستقامة، سلطنة عمان، 1996.

45 - منهج الدعوة عند الاباضية ط2 المطبعة العربية غرداية (الجزائر)، 1999.

46 - سلسلة القصص المربّي للأطفال من 1 - 20 شركة تحويل الورق، الجزائر، 1999.

47 - القصص القرآني للناشئة، شركة الريام. الجزائر 1999.

48 - القصص الحق ـ قصص قرآني للفتيان ـ مكتبة الريام من (1) إلى (35)، الجزائر (2004)م.



دار الغرب الإسلامي

بيروت - لبنان
لصاحبها : الحبيب اللمسي

شارع الصورالي (المعماري) - الحمراء، بناية الأسود
تلفون: 009611-350331 :Tel / خلوي: 009613-638535 :Cellulaire
فاكس: 009611-742587 :Fax / ص.ب. 5787-113 بيروت، لبنان
DAR AL-GHARB AL-ISLAMI B.P.:113-5787 Beyrouth, LIBAN

الطبعة الأولى 1985 - الطبعة الثانية - 2006

الرقـــــم : 2006 / 5 / 1000 / 63

التنضيد : كومبيوتايب للصف الطباعي الالكتروني

الطباعة : مطبعة الصـــراط - بيروت - لبنان